

LATVIJAS UNIVERSITĀTES  
RAKSTI

680. SĒJUMS

# Literatūrzinātne un folkloristika

Salīdzinošā literatūrzinātne Austrumeiropā  
un pasaulē. Teorijas un interpretācijas

SCIENTIFIC PAPERS  
UNIVERSITY OF LATVIA

VOLUME 680

# Literature and folklore

Comparative Literature in Eastern Europe  
and the World. Theories and Interpretations

SCIENTIFIC PAPERS  
UNIVERSITY OF LATVIA  
VOLUME 680

# Literature and folklore

Comparative Literature in Eastern Europe  
and the World. Theories and Interpretations

LATVIJAS UNIVERSITĀTE

LATVIJAS UNIVERSITĀTES  
RAKSTI  
680. SĒJUMS

# Literatūrzinātne un folkloristika

Salīdzinošā literatūrzinātne Austrumeiropā  
un pasaulē. Teorijas un interpretācijas

LATVIJAS UNIVERSITĀTE

UDK 82.0:821+398+7(082)

Li 848

Galvenā redaktore *Dr. philol.*, prof. **Ausma Cimdiņa**

Atbildīgā redaktore *Dr. philol.*, *asoc. prof.* **Dace Lūse**

Redkolēģija:

*Dr. habil. philol.*, prof. **Juris Kastiņš** – LU Pedagoģijas un psiholoģijas fakultāte

*Dr. habil. philol.*, prof. **Sigma Ankrava** – LU Moderno valodu fakultāte

*Dr. habil. philol.*, prof. **Janīna Kursīte** – LU Filoloģijas fakultāte

*Dr. philol.*, prof. **Ilze Rūmniece** – LU Filoloģijas fakultāte

*Dr. philol.*, prof. **Ludmila Sproģe** – LU Filoloģijas fakultāte

*Dr. habil. art. / Dr. philol. philol.*, prof. **Silvija Radzobe** – LU Filoloģijas fakultāte

*Dr. art.*, *asoc. prof.* **Valdis Muktupāvels** – LU Filoloģijas fakultāte

*Dr. philol.*, prof. **Viktors Freibergs** – LU Moderno valodu fakultāte

*Dr. philol.* **Helmut Vinters** – Vācija

*Dr. habil. philol.* **Irina Belobrovsceva** – Tallinas Universitāte (Igaunija)

*Ph. D.*, Prof. **Kārlis Račevskis** – Ohaio Universitāte (ASV)

Prof. **Lalita Muižniece** – Rietummičiganas Universitāte, Kalamazū (ASV)

Prof. **Jurate Sprindīte** – Lietuviešu literatūras un mākslas institūts (Lietuva)

Prof. **Nijole Laurinkiene** – Lietuviešu literatūras un mākslas institūts (Lietuva)

*Dr. habil. philol.*, prof. **Ļubova Kiseļova** – Tartu Universitāte (Igaunija)

Prof. **Pāvels Štols** – Prāgas Universitāte (Čehija)

Literārās redaktores **Eda Ansone, Ieva Zarāne, Raisa Pavlova**

Maketu veidojis **Arnis Čakstiņš**

Visi krājumā ievietotie raksti ir recenzēti.

Pārpublicēšanas gadījumā nepieciešama Latvijas Universitātes atļauja.

Citējot atsauce uz izdevumu obligāta.

ISSN 1407-2157

ISBN 9984-770-94-X

© Latvijas Universitāte, 2005

## Saturs

### *Anita Stašulāne*

Teosoģijas un antroposoģijas ietekme:

latviešu un krievu literatūra 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā

The Impact of Theosophy and Antroposophy: Latvian and Russian Literature  
at the End of the 19th Century and the Beginning of the 20th Century .....

7

### *Milda Danyte*

Narratives of “Going Back”: a Comparative Analysis

of Recent Literary Texts by Canadians of East European Origin

Sižeti par atgriešanos: mūsdienu kanādiešu un austrumeiropiešu

literāro tekstu salīdzinoša analīze .....

12

### *Vita Paparinska*

Episkais varonis hellēnisma literatūrā: transformācijas aspekti

An Epic Hero in Hellenistic Literature: Aspects of Transformation .....

17

### *Dace Lūse*

Dzintars Sodums: literārās skolas un literārā pieredze

Dzintars Sodums: Literary Schools and Literary Experiences .....

23

### *Федор Федоров*

Гофман: Тынянов

Hofmanis: Tiņanovs

Hoffmann: Tynyanov .....

32

### *Aurēlija Mikolaitīte*

Jugendstila motīvi lietuviešu un latviešu īsprozas darbos

Motifs of Art Nouveau in Lithuanian and Latvian Prose .....

45

### *Maija Burima*

Kaukāzs 20. gs. sākuma latviešu un cittautu literatūrā

The Caucasus in Latvian and Other National Literatures

at the Beginning of the 20th Century .....

50

### *Наталья Кононова*

Давид Самойлов и Латвия: публикации и рецепция творчества

Dāvids Samoilovs un Latvija: publikācijas un daiļrades recepcija

David Samoilow and Latvia: Publication and Perception of Creative Work .....

63

### *Antra Leine*

Interpretation of Jane Austen’s Novels in Film and Translation

Džeinas Ostinas darbu interpretācija ekranizējumos un tulkojumos .....

71

### *Sandra Meškova*

Metaliteratūras elementi Mārgaretas Atvudas un Gundegas Repšes prozā

Elements of Metafiction in the Prose of Margaret Atwood and Gundega Repše .....

77

### *Элина Васильева*

Стихотворение С. Надсона “Я рос тебе чужим отверженный народ...”

и роман В. Жаботинского “Самсон Назорей”

S. Nadsona dzejolis “Я рос тебе чужим отверженный народ...”

un V. Žabotinska romāns “Samsons Nazorejs”

The S. Nadson’s Poem “Я рос тебе чужим отверженный народ...”

and V. Zhabotinsky’s Novel “Samson Nazorej” .....

83

*Ināra Penēze*

The Function of Intertextuality in David Lodge's Novels

Intertekstualitātes nozīme Deivida Lodža romānos ..... 90

*Alīna Romanovska*

S. Pšibiševska teksts A. Austriņa prozā

S. Pshebishevsky's Text in A. Austrins's Prose ..... 94

*Irena Ragaisiene*

Narrative Re-visions of the Novel of Awakening in: Margaret Atwood's

"The Edible Woman" and Renata Serelyte's "Stars of the Ice Age"

Vēstījuma formas pašapzināšanās romānā: Margaretas Atvudas "Ēdamā sievietē"

un Renātas Šerelītes "Ledus laikmeta zvaigznes" ..... 100

*Elīta Saliņa*

Sapņa realitātes likumības: saskarsmes punkti Dilana Tomasa un

Gunara Saliņa sirreālajos pasaules skatījumos

Rules of the Dream Reality: Crosspoints in the Surrealistic Visions

of Dylan Thomas and Gunars Saliņš ..... 105

*Ольга Скачкова*

Стендаль и Гоголь в поисках духовного отечества

Stendāls un N. Gogolis garīgās tēvzemes meklējumos

Stendal and N. Gogol in the Search of the Spiritual Fatherland ..... 111

*Bārbala Stroda*

Mītiskie elementi latviešu un angļu fantastiskajā prozā

The Elements of Myth in English and Latvian Fantasy Prose ..... 121

*Iveta Narodovska*

Vīrieša tēls jaunākajā sieviešu prozā (latviešu un krievu literatūras sastatījumā)

The Image of Masculinity in the Latest Female Prose

(A Correlation of the Latvian and Russian Literature) ..... 129

## **Teosofijas un antroposofijas ietekme: latviešu un krievu literatūra 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā**

### **The Impact of Theosophy and Antroposophy: Latvian and Russian Literature at the End of the 19th Century and the Beginning of the 20th Century**

**Anita Stašulāne**

Daugavpils Universitāte

Vienības ielā 13, Daugavpils, LV-5400

E-pasts: anita@dau.lv

Teosofija un tās “kristīgais” atzars antroposofija ir atstājušas dziļas pēdas 19. un 20. gs. mijas krievu kultūrā. Visspilgtāk to apliecina Andreja Belija (Boriss Bugajevs) daiļrade, kas ir plaši pētīta, tomēr daži tās aspekti ir palikuši neatklāti, jo nav ņemta vērā A. Belija aizraušanās ar H. Blavatskas un R. Šteinera idejām. Lai gan latviešu kultūrā teosofijas ietekme nostiprinājās vēlāk, būtu maldīgi uzskatīt, ka teosofijas idejas nav sasniegušas Latviju jau 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā. To apliecina latviešu rakstnieku tiešie un netiešie sakari ar krievu “sudraba laikmeta” literātiem, it īpaši ar A. Beliju.

**Atslēgvārdi:** krievu kultūras “sudraba laikmets”, teosofija, antroposofija.

Pētīt 19. gs. beigu un 20. gs. sākuma kultūras un apziņas krīzi Eiropā nav iespējams, neņemot vērā ezotēriski gnostisko kustību ietekmi. Runājot par gadsimtu mijas parareligiskajām formām, darbā *Civilization in Transition* K. G. Jungs ir atzīmējis, ka vislielākā ietekme ir bijusi teosofijai un tās tuvākajam atzaram antroposofijai<sup>1</sup>. Savukārt Dž. Vebs, analizējot okultisko mācību nozīmi cilvēces ideju vēsturē, ir atzinis, ka ignorēt okultisma atdzimšanu 19. gs. nozīmē apiet svarīgu modernās intelektuālās domas attīstības posmu<sup>2</sup>. Teosofi un antroposofi organiski iekļāvās sava laikmeta jauno vērtību meklējumos, tālab neņemot vērā teosofijas un antroposofijas ietekmi 19. gs. beigu un 20. gs. sākuma kultūrā būtu nepieļaujami.

Nekur pasaulē teosofija nav iesakņojusies tik dziļi kā krievu kultūrā. 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā krievu filosofi, rakstnieki, gleznotāji un komponisti rada teosofijā jaunus izteiksmes līdzekļus. Māksliniekus piesaistīja teosofiskās metaforas un simboli, kas palīdzēja pacelties pāri ierobežojošajām Kanta kategorijām: laikam, telpai, cēlonim. Neapšaubāmi, ka teosofijas ietekme mākslinieku garīgajā pasaulē jāskata diferencēti: vieni teosofijas idejas pārņēma bez jebkādas kritiskas pieejas; citi veica sava veida atlasi un tās pārstrādāja; daži mākslinieki bija lasījuši tikai pāris teosofisku rakstu, no kuriem aizguva kādu jēdzienu; citi jaunās idejas iepazīna tikšanās vakaros<sup>3</sup>, nemaz nenojaušot, ka tās ir teosofijas idejas.

Teosofijas ietekme krievu kultūras “sudraba laikmetā” visspilgtāk izpaudās Andreja Belija (īstajā vārdā Boriss Bugajevs) daiļradē. Mūsdienu lasītāji un pat literatūras vēsturnieki bieži vien neapzinās, cik lielā mērā A. Belija darbi ir piesātināti

ar teosofijas idejām. Turpretim 19. un 20. gs. mijas lasītāji un literatūras kritiķi viņa darbos viegli saskatīja okultisma ietekmi, piemēram, kā klaji teosofisks bija “atmaskots” A. Belija romāns *Sudraba balodis*, kurā lietotie jēdzieni, tēli un simboli (harmonija, teurģija, mūžība, sauciens, aicinājums, zirnekļis, zirnekļa tīkls, cikls, ritenis, spirāle, taka, bezdibenis, cīņa starp gaismu un tumsu, skolotājs, brālība, slepenā biedrība) bija pārņemti no teosofijas.

A. Belijs sāka interesēties par teosofiju jau 1896. gadā, un, kā liecina viņa raksti un autobiogrāfiskie materiāli, rakstnieks labi pārzināja H. Blavatskas, A. Bezantas, E. Šurē, Č. Līdbītera un R. Šteinera darbus. Iepazinies ar R. Šteinera idejām jau 1905. gadā, A. Belijs deva priekšroku nevis H. Blavatskas un A. Bezantas “neobudismam”, bet gan R. Šteinera iedibinātajam “kristīgajam” teosofijas atzaram – antroposofijai.

A. Belija nepabeigtās triloģijas *Austrumi vai Rietumi* romāni *Sudraba balodis* un *Pēterburga* ir saistījuši literatūras pētnieku uzmanību ar novatorisko valodu, tēlu sistēmu un struktūru, tomēr daži šo daiļdarbu aspekti ir palikuši neatklāti, jo nav ņemta vērā A. Belija aizraušanās ar teosofiju. Jāatzīmē, ka daudzi elementi, ko mūsdienu literatūras vēsturnieki dēvē par moderniem vai enigmātiskiem, īstenībā ir okultisma elementi.

Romāna *Pēterburga* pamatā ir ideja, ka doma rada matēriju, respektīvi, gribas absolūtais spēks rada reālus objektus. Šī ideja nav A. Belija izgudrota – Teosofijas biedrības dibinātāja H. Blavatska rakstīja: “*Kā Dievs rada, tā arī cilvēks var radīt.*”<sup>4</sup> Viens no A. Belija simbolisma stūrakmeņiem ir teurģija – rakstnieks spēj radīt tāpat kā Dievs: ar savām domām mākslinieks rada alternatīvo visumu. Romānā *Pēterburga* šo procesu A. Belijs dēvē par *мозговая игра*<sup>5</sup>. Varoņi “domājot” rada cits citu tieši tāpat, kā autors “domājot” rada savus varoņus. A. Belijs apraksta, kā ierēdnis Abļeuhovs ar savu prātu rada teroristu Dudkinu<sup>6</sup>. Romānā *Pēterburga* tēlotais ierēdnis Abļeuhovs nemaz neapzinās, kas notiek, jo viņa prātu ierobežo zinātniskais pozitīvisms: Abļeuhova noslieci uz pozitīvismu simbolizē dzeltenais nams (teosofiskajā simbolu sistēmā – tīrā prāta simbols).

Teosofu skatījumā fiziskais eksistences līmenis ir tikai viens no daudzajiem eksistences līmeņiem, turklāt – viszemākais. Augstākie eksistences līmeņi – astrālais un mentālais līmenis – ir pieejami tikai īpaši attīstītiem cilvēkiem. Astrālais līmenis, ko teosofi dēvē par ceturto dimensiju, ir līdzīgs fiziskajam līmenim, jo astrālo pasauli veido fiziskās pasaules objektu astrālie dublikāti. R. Šteiners mācīja, ka viss, kas notiek fiziskajā pasaulē, atspoguļojas astrālajā pasaulē apgrieztā kārtībā. Šī ideja ir ietverta A. Belija romānā *Pēterburga*: skaitlis 1000 īstenībā ir 0001, uzvārds patiesībā ir jālasa no otra gala, tēvs ir dēls, bet dēls ir tēvs, arī notikumu vēsturiskā secība notiek apgrieztā kārtībā. A. Belija romānā tā nav tikai spēle, jo savas idejas teosofijas tēlos viņš ir izteicis apzināti.

Astrālajā pasaulē domas gūst reālu formu. Turklāt fiziskā un astrālā pasaule ir savstarpēji saistītas: domas, kas astrālajā plānā eksistē patstāvīgi, ietekmē notikumu gaitu fiziskajā plānā. Astrāli iedvesmoti notikumi fiziskajā pasaulē var šķist nesaprotami, bet tiem ir sava loģika kosmiskajās norisēs, ja vien kāds prot lasīt pasaulē notiekošo kā mistisku tekstu. Teosofi un simbolisti apgalvoja, ka viņi to prot. Tādējādi A. Belija romānā *Pēterburga* ierēdnis Abļeuhovs ir domas forma, ko radījis romāna autora prāts, bet terorists Dudkins ir domas forma, ko radījis Abļeuhova prāts.

Astrālā matērija ir kā migla, kā ēna, tā nemitīgi maina savu veidolu. Pievērsīsim uzmanību Pēterburgas aprakstam A. Belija romānā: pilsētas miglā te parādās, te



pazūd ēnas. A. Bezanta savā darbā *Man and His Bodies* (Cilvēks un viņa ķermeņi) ir aprakstījis astrālo pasauli, kas nemitīgi maina veidolu. Zīmīgi, ka viens no A. Belija romāna varoņiem lasa šo grāmatu. Tas ļauj izprast, kāpēc romānā *Pēterburga* vienus tēlus nemitīgi nomaina citi tēli: tās ir astrālās būtnes, ko nemitīgi pārveido fiziskajā eksistences līmenī pastāvošā 1905. gada ārkārtīgi aktīvā doma.

Daudzi negaidīti un pārsteidzoši romāna *Pēterburga* elementi kļūst saprotami, ņemot vērā teosofijas kontekstu. A. Belijs vēstī, ka Pēteris Lielais būvēja pilsētu purvā. Pēterburgas celtniecību noteica cara gribas intensitāte, turklāt tika radītas divas pilsētas vienlaikus: viena fiziskajā līmenī, otra – astrālajā līmenī. Turklāt šī astrālā galvaspilsēta ir tēlota reālāka nekā fiziskajā eksistences plānā pastāvošā Pēterburga. Astrālajā līmenī Pēterburgu apdzīvo dīvainas un bīstamas domu formas, tās ir revolucionāras un vardarbīgas idejas.

A. Belija skatījumā 1905. gada revolūcija ir pagrieziena punkts krievu inteligences apziņā. Fiziskajā eksistences līmenī 1905. gada notikumus paātrināja visi tie negatīvie spēki, kas Krievijas vēstures gaitā ir atspoguļojušies astrālajā līmenī. Saskaņā ar teosofijas mācību 1905. gada notikumi izriet no nenovēršamās kosmiskās loģikas. Revolūcija ir krievu tautas kopīgās negatīvās karmas izpausme. Krievu tautai ir jāizdzīvo šī karma, tikai tad tā spēs veikt savu misiju – glābt Rietumu pasauli.

H. Blavatskas teosofiju un R. Šteinera antroposofiju, ko var dēvēt par pseido-intelektuālismu, pseidofilosofiju vai pseidorelīģiju, nespēja remdēt cilvēka – Patiesības meklētāja slāpes, bet dažas radošas personības, piemēram, N. Rērihs, K. Baļmonts, M. Šabašņikova-Vološina, M. Vološins, A. Turgeņeva un A. Belijs, rada teosofijā atbildes uz visiem saviem jautājumiem. Šiem māksliniekiem teosofija kalpoja kā radošais impulss, kas bagātināja viņu daiļradi.

Lai arī teosofija nav piedāvājusi neko jaunu, izmantojot dažādu filosofiju lauskas, tā ir spējusi ietekmēt mūsdienu kultūras mozaīku. Latviešu kultūrā teosofijas ietekme skaidri saskatāma nedaudz vēlākā laika posmā (Raiņa nākotnes cilvēka ideja, A. Brigaderes uzsvertā sievietes loma pasaules vēsturē, R. Rudzīša slavinātais kultūras kults). Tomēr nevaram noliegt, ka teosofijas idejas ir sasniegušas latviešu kultūras darbiniekus arī 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā<sup>7</sup>. To apliecina latviešu rakstnieku sakari ar krievu “sudraba laikmeta” literātiem. Tā kā teosofijas ietekme visspilgtāk ir izpaudusies A. Belija daiļradē, īpaši zīmīgi šķiet krievu simbolista kontakti ar latviešu rakstniekiem. Turklāt tie bija gan tieši kontakti (piemēram, Pēterburgas simbolistu aprindās ar A. Beliju iepazīnās V. Eglītis un K. Jēkabsons; kad A. Belijs bija Rīgā pa ceļam uz Vāciju, ar viņu iepazīnās A. Kurcijs), gan netieši kotakti: L. Sproģes un V. Vāveres pētījumā<sup>8</sup> ir norādīts, ka K. Krūza ir lasījis A. Belija romānu *Pēterburga*, J. Jansons (Brauns) ir pārmetis latviešu dzejniekiem, ka tie pieņem “Andreja Belija naidu pret pūli”, J. Sudrabkalns A. Beliju ir pieskaitījis krievu dzejnieku “zvaigžņajam”.

A. Belijs kļuva pazīstams latviešu lasītājiem 1906. gadā ar dzejoļa *Арестанты* (Cietumnieki) tulkojumu<sup>9</sup>. Latviešu autori savās literatūrkritiskajās apcerēs izklāstīja un interpretēja krievu simbolistu teorijas, un *Dzelmē* bija publicēts V. Eglīša tulkotais A. Belija apcerējums *Formas princips estētiskā*.

R. Egle bija iecerējis uzrakstīt pētījumu par simboliskās domas attīstību Krievijā no 1894. līdz 1914. gadam. Šķiet, ka “Belijs pustrakais”<sup>10</sup>, kā viņu ir raksturojis V. Eglītis vienā no saviem dzejoļiem, ir atstājis spēcīgu iespaidu uz R. Egli, jo no

visiem krievu “sudraba laikmeta” rakstniekiem viņš visvairāk ir pievērsies tieši A. Belijam. Dzīvojot Petrogradā, R. Egle ir klausījies lekcijas Petrogradas Universitātē un Mākslas institūta Literatūras fakultātē, kur A. Belijs ir runājis par poētiku. R. Egles bibliotēkā ir bijusi A. Belija poēma par skaņu *Glossalolija*.

Jāpiebilst, ka teosofiskajā domāšanas sistēmā liela loma ir ierādīta vārdam un skaņai. A. Belija izpratnē skaņa pārtop vārdā, kas rada pasauli. Romānā *Pēterburga* ir ietverts “okulta alfabēts” – Visuma primārās skaņas, kas ir iešifrētas varoņa horoskopā.

Savukārt A. Austrīņš, kas nemaz nepūlējās “*pietuvoties tālaika krievu modernisma elitei*”<sup>11</sup>, no visiem latviešu rakstniekiem visplašāk ir attēlojis Pēterburgu un (ļoti zīmīgi!) ir izmantojis purva simbolu. A. Belija romānā *Pēterburga* Pēteris Lielais būvēja pilsētu purvā, t. i., noteicošā bija viņa griba, šī iemesla dēļ Pēterburga A. Belija romānā ir Krievijas astrālais centrs. Romānā ir izteikts pareģojums, ka Pēterburga noslīks purvā (tas ir apgriezts process celtniecībai). Tā kā Pēterburgas tēls A. Austrīņa daiļradē ir daudzslāņains, tas paver nopietnu pētījumu iespējas<sup>12</sup>.

Cik lielā mērā latviešu rakstniekus ir ietekmējis A. Belijs un kā caur viņa darbiem latviešu lasītājs ir saskāries ar teosofijas un antroposofijas idejām – to tēlaini raksturo A. Baltpurviņa stāsts *Austra* (1905). Izlasījusi A. Belija *Simfonijas*, stāsta varone atrisina savas mīlestības problēmas, jo grāmatas iespaidā spēj visu vērtēt no citas dimensijas. Austra iepazīstas ar ideju par dzīvi pēc nāves, respektīvi, ar reinkarnācijas ideju, un mierina sevi, “*ka viss atkārtojas. Ka viss vēl nav pazaudēts*”.

Ja par teosofijas ietekmi ASV un Rietumeiropas kultūras dzīvē ir uzrakstīti daudzi apcerējumi, tad par teosofijas ietekmi Austrumeiropā pētījumu tikpat kā nav. Tas nebūtu pārspīlējums apgalvot, ka 19. gs. beigu un 20. gs. sākuma kultūras procesus nav iespējams izprast, nezinot, kas ir teosofija. Iepazīties ar teosofijas un antroposofijas doktrīnu būtu svarīgi, arī pētot gadsimtu mijas literatūru. Apcerot straujās sociālās un intelektuālās pārmaiņas, kas norisinājās 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā, jāapzinās – tā nav nejaušība, ka abstraktā māksla un modernisma literatūra radās tieši tajā laikā, kad savas slavas virsotnes bija sasniegusi teosofija.

## ATSAUCES

<sup>1</sup> Cf. Jung, C. G. (1970). *Collected Works*. Vol. 10. Princeton: Princeton University Press, 82.

<sup>2</sup> Cf. Webb, J. (1974). *The Occult Underground*. La Salle, IL: Open Court Publishing Company.

<sup>3</sup> Daudzi rakstnieki un mākslinieki (it īpaši krievu simbolisti) saskārās ar teosofiju V. Ivanova “Tornī” (“Bašņa”), M. Morozovas ekskluzīvajos intelektuālajos tikšanās vakaros, reliģiski filosofisko biedrību sapulcēs, lekcijās un salonos.

<sup>4</sup> Blavatsky, H. (1877). *Isis Unveiled*. Vol. 1. New York: J. W. Bouton. P. 62. (Autores tulkojums.)

<sup>5</sup> Белый А. (1990). *Сочинения*. Т. 1. Москва: Художественная литература. С. 42.

<sup>6</sup> Ibid., c. 42.

<sup>7</sup> 1902. gadā V. Eglītis ir darbojies kņazienes M. K. Teniševas mākslas centrā Talaškino. Iespējams, ka viņš ir ticies ar jauna teosofijas atzara – Agni jogas jeb Dzīvās ētikas mācības dibinātāju N. Rērihu, kas 1902. gadā piedalījās “Мир искусства” rīkotajā izstādē un bija iesaistījies Talaškino mākslinieku grupā.

- <sup>8</sup> Sproģe, L., Vāvere, V. (2002). *Latviešu modernisma aizsākumi un krievu literatūras "sudraba laikmets"*. Rīga: Zinātne. 85., 118., 121. lpp.
- <sup>9</sup> Ibid., 22. lpp.
- <sup>10</sup> Citēts: Ibid., 80. lpp.
- <sup>11</sup> Ibid. 182., lpp.
- <sup>12</sup> Ļoti zīmīgs ir V. Eglīša dzejā sastopamais labirinta simbols, ko plaši ir lietojis arī A. Belijs.
- <sup>13</sup> Citēts: Sproģe, L., Vāvere, V. (2002). *Latviešu modernisma aizsākumi un krievu literatūras "sudraba laikmets"*. Rīga: Zinātne. 143. lpp.

## LITERATŪRA

1. Blavatsky, H. (1877). *Isis Unveiled*. Vol. 1. New York: J. W. Bouton.
2. Besant, A. (1896). *Man and His Bodies*. London: Theosophical Publishing Society.
3. Carlson, M. (1993). No Religion Higher than Truth. *A History of the Theosophical Movement in Russia*. Princeton: PUP.
4. Copleston, F. C. (1988). *Russian Religious Philosophy*. Notre Dame: Search Press.
5. Guénon, R. (1965). *La Théosophisme*. Paris: Ed. Traditionelles.
6. Jung, C. G. (1970). *Collected Works*. Vol. 10. Princeton: Princeton University Press.
7. Sproģe, L., Vāvere, V. (2002). *Latviešu modernisma aizsākumi un krievu literatūras "sudraba laikmets"*. Rīga: Zinātne.
8. Stašulāne, A. (2001). Okultisms un literatūra: spiritisma un teosofijas ietekme 19. un 20. gs. mijā. Grām.: *Literatūra un kultūra: process, mijiedarbība, problēmas*. Daugavpils: Saule, 2001. 157.–168. lpp.
9. Webb, J. (1974). *The Occult Underground*. La Salle, IL: Open Court Publishing Company.
10. Белый А. (1990). *Сочинения*. т. 1. Москва: Художественная литература, 8–292 стр.

## *The Impact of Theosophy and Antroposophy: Latvian and Russian Literature at the End of the 19th Century and the Beginning of the 20th Century*

### Summary

For historians to dismiss the role that Theosophy and Antroposophy played in Europe at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century would be a profound error. The present article does not presume to be exhaustive. Its function is to introduce an important and complex subject, the impact Theosophy and Antroposophy made on Russian and Latvian literature at the turn of the 19th and 20th centuries. Theosophy and its "Christianized" offshoot, Antroposophy transformed the thought of the leading writers of the Russian Silver Age. In A. Belyi's case, Theosophy and Antroposophy serve as the key to his literary texts. His work "Petersburg" is permeated with Theosophical content. Theosophy did not pass through Latvian culture without a trace. Like their Russian contemporaries, Latvians were intrigued by the occult images. A. Belyi was well known among the Latvian cultural figures – an entire generation of the first Latvian modernists (K. Jēkabsons, V. Eglītis, R. Egle, A. Austrīņš, A. Baltpurviņš) was intrigued by A. Belyi. Many of the Theosophical images in their literary texts are easily identified when one knows the occult imagery.

## Narratives of “Going Back”: a Comparative Analysis of Recent Literary Texts by Canadians of East European Origin

### Sižeti par atgriešanos: mūsdienu kanādiešu un austrumeiropiešu literāro tekstu salīdzinoša analīze

Milda Danyte

Vytautas Magnus University  
Department of English Philology  
e-mail: milda\_danyte@fc.vdu.lt

This analyses focuses on the treatment of the experience of ‘going back’ to the ethnic homeland in four recent texts by Canadians of East European origin: Ilze Berzin’s *Happy Girl* (1997), Janice Kulyk Keefer’s *Honey and Ashes* (1998), Eva Hoffman’s *Lost in Translation* (1989) and Irene Maciulyte Guilford’s *The Embrace* (1999). The first part of this study considers thematic parallels such as the ambiguous meaning of the word ‘home’, the layering of past and present and the use of dreams to express the deep unease that returns provoke for identity. In the second part, polysystem theory is used to look at the status of these texts in a North American literary system. The extreme vulnerability of the self in such returns is related both to the difficulties of being East European in North America and the shock of moving from a fantasized homeland to a real place very unlike the fantasy.

**Key words:** ethnic homeland, polysystem theory, East European Canadians, autobiography.

World literature has long been familiar with the theme of going back to the homeland, from successful returns like that in Homer’s *Odyssey* to the painful longing for the native land felt by immigrants and exiles. In more recent decades, the notion of a transnational self which is able to negotiate between countries because of advanced technologies of communication has become popular. Nevertheless, many recent autobiographical texts about ‘going back’ emphasize pain and loss more than pleasure or recovery. Returning may create a new form of exile, as the idealized homeland vanishes upon contact with present realities.

The purpose of this study is to look at some of these new texts, focusing on how identity is disrupted in the experience of return. The four texts that have been chosen have significant differences in form and emphasis, but all depict a movement between Canada and East Europe. Irene Maciulyte Guilford’s *The Embrace* (1999) is a novel describing the traumatic divisions within a second-generation Lithuanian-Canadian woman who feels at home neither in Lithuania nor in Canada. A similar sense of being divided appears in the other three works, all of them presented as autobiography. In *Honey and Ashes* (1998) Janice Kulyk Keefer explores the deep uneasiness she feels when visiting the Ukrainian village in which her mother was born, in spite of years of fantasizing this as her true home. In *Happy Girl* (1997), Ilze Berzins, similarly affected by her mother’s memories, attempts to settle in a newly-

independent Latvia and experiences a traumatic shock to her established identity. The fourth text, *Lost in Translation* (1989), is also about identity trauma: Eva Hoffman leaves her beloved Poland in childhood, but fully realizes her loss only many years later on her first return visit.

As these four writers show, 'home' is a word that has widening circles of meaning, like a pebble tossed into water. Traditionally, home is a room or house; home is neighborhood; home is village or city; home is the national state in which we grow up. Home is our crossroads of geography and history. The emotional resonance of the word suggests stability in a world of chaos, security in a world of menace. In these texts, however, home is more slippery and treacherous. Janice Kulyk Keefer ends *Honey and Ashes* by rejecting dictionary definitions to call home "only this: inhabiting uncertainty... Not belonging, but longing... open, conflicted, uncertain" (Kulyk Keefer 1998: 328–329). Guilford's *Embrace* also concludes with a similar assertion that "home ... is an imaginary place ... a place we can never visit" (Guilford 1999: 150). Here these writers oppose the concept of home as the solid foundation of our being; instead, their definitions are in line with the recent work of Rosemary Marangoly George, whose *The Politics of Home* suggests that nowadays the belief in a safe and stable home is the privilege of only a small number of the world's inhabitants (George 1996: 19–25). George also asserts that "fictionality is an intrinsic attribute of home" (George 1996: 11), an important insight, as these texts of going back make it clear that the power of the distant homeland rests on its status as an object of imagination and desire.

A characteristic feature of the narratives in all four texts is the repeated overlapping of one place with another, along with a ready slippage from one autobiographical time to another. When Eva Hoffman stares from the ship to the Polish shore she is leaving, she is "filled to the brim with what I'm about to lose – images of Cracow, which I loved as one loves a person" (Hoffman 1989: 4). Memory restores place; as Denis B. Walker claims, writing about the displaced self, "the recollection of place functions in narratives of the self... as a means of... re-composing a sense of continuity in the self" (Walker 1996: 22). This kind of overlaying of past and present recalls Janet Varner Gunn's theory of autobiography as palimpsest: "Just because something is not fully visible does not mean its presence cannot be experienced. The past provides fullness to the present both as push and pull behind its surface" (Gunn 1982: 14).

But where Hoffman's images of Cracow help restore her wounded self, in other parts of her *Lost in Translation*, as well as in most of the other three texts, the layering of past and present, of place-in-memory and place-in-reality, are destabilizing. When she goes back to Cracow almost two decades later, Hoffman is not able to 'be in Cracow' in her old sense. Cracow has shrunk and weakened as Hoffman experiences it through a North American system of values; now it has become what it is for most North Americans, "a distant spot, somewhere on the peripheries of the imagination, crowded together with countless other hard to remember places of equal insignificance" (Hoffman 1989: 132).

This same kind of destabilizing layering occurs in the other texts. Irene Guilford places a naive Lithuanian children's song – "Oh how happy / oh how happy / happy we will be at home" (Guilford 1999: 8) – as an epigraph to her protagonist's shock at the realities of her visit to Vilnius in 1985:

Soviet soldiers lounge in dung-coloured uniforms... Their dark eyes watch me watching. The coarse fabric of their jackets leaps at me. I feel the dirt where their palms meet the armrests. The air is greasy. (Guilford 1999: 9)

Ilze Berzins returns to a Latvia she has left as a small child, determined to re-settle in the "primrose cottage on my mother's property" (Berzins 1997: 3), but when she does go to Beki, her mother's family estate and finds it devastated, trees cut down, gardens paved over, her reaction is one of violent disgust:

When I first saw Beki for the first time I went to the little copse behind the house and threw up. I covered the vomit with earth. I was ashamed to deface the land. (Berzins 1997: 29)

Similarly, Janice Kulyk Keefer finds that homecoming becomes a grotesque mimicry: visiting her mother's village in Ukraine, she says, "I take photograph after photograph of nothing... I keep wondering why everything before me seems so emptied, so unreal" (Kulyk Keefer 1998: 278–279).

The extent to which such returns can be psychologically dangerous is suggested in all the texts through the use of metaphorical language and, with particular vividness, through dreams. Kulyk Keefer describes how fear replaces the nostalgia she has long felt for the village her mother has told her about:

Before I left for Kiev, I dreamed I'd received a call-up notice. I was to board a transport headed for Siberia, a labour camp... In this dream I phone my mother to tell her the terrible things that are going to happen to me... (Kulyk Keefer 1998: 220)

In like manner, Guilford's Aldona suffers panic when her relatives from Lithuania try to draw her into their emotional circle. Among several symbolic dreams is one about a snake which "leaps, long and sleek, sinking its fangs into my left wrist and wrapping itself around my wrist, swift and smooth" (Guilford 1999: 137). Ilze Berzin's attempts to create a viable identity in Latvia end with a nervous breakdown:

I dreamed that I had pushed an old lady down the well... The old lady was at the very bottom of the well looking up to me, calling me. The old lady turned into my mother. I had killed my mother... The dream wouldn't end. (Berzins 1997: 202–203)

The physicality of these and many other images in these four texts is very striking. The psychologist Gay Becker, in *Disrupted Lives: How People Create Meaning in a Chaotic World*, claims that we "embody" our histories: "The body is the medium through which people experience their cultural world" (Becker 1997: 12–13). Going back to a lost and distant homeland rips away the defence systems that have been meticulously erected in the country of settlement, exposes the self, making it raw and vulnerable.

So far this analysis has been a literary and sociological one focused on deeply personal elements in these four narratives. In the final section of this paper, another methodology will be applied to illuminate why the construction of the self is so tenuous in these four instances. Using the insights of polysystem theory as developed by Itamar Even-Zohar, which sees the literary text as being produced through the intersection of powerful institutions like universities, publishing companies, bookstores, media reviews and state funding agencies, it can be seen that the status of the East European text has been tenuous in North America. Although East Europeans



have settled in numbers in North America since the late nineteenth century, very few texts about the relationship of these immigrants with their homelands have been published in English. Now historical circumstances, since the collapse of the Soviet Union, have made East Europe fashionable once more. *Lost in Translation* and *Honey and Ashes* were very favorably received. Irene Guilford's *Embrace* appeared thanks to Canadian state funding programs.

Nevertheless, this does not alter the fact that being East European in North America has not been easy. When East Europeans have appeared in texts by major Anglo-Canadian writers like Margaret Atwood, they have usually been assigned the role of the "dangerous foreigner", a derogatory epithet attached to East and Central Europeans in the first half of the twentieth century (Avery 1979). All these narratives of going back attest to the difficulties of forming a viable self in a society that privileges Anglo-Celts. It does not seem fair to say that the critical attention paid to Janice Kulyk Keefer's and Eva Hoffman's books has been driven by Keefer's being a respected professor of English and writer of poetry and fiction not on ethnic themes, or by Hoffman's work as an editor on the prestigious *New York Times Book Review*. Nonetheless, Irene Guilford and Ilze Berzins, who do not belong to any of the influential institutions that govern the Canadian literary market, have not received any critical attention. Polysystem theory suggests that the recognition of a literary text within a specific cultural market is dependent on a wide variety of factors, of which intrinsic merit is only one.

In this cultural context, the self that 'goes back' may be seen as a wounded self which seeks in the ethnic homeland a kind of solace that it has failed to find in North America. However, as the narratives written by Ilze Berzins, Irene Guilford, Eva Hoffman and Janice Kulyk Keefer attest the experience of return acts only as a further shock to an already vulnerable identity. In this transnational state, home is neither here nor there, though the desire to embody duality does not disappear.

## BIBLIOGRAPHY

1. Avery, D. (1979). *'Dangerous Foreigners': European Immigrant Workers and Labour Radicalism in Canada, 1896–1932*. Toronto: McClelland and Stewart.
2. Becker, G. (1997). *Disrupted Lives: How People Create Meaning in a Chaotic World*. Berkeley: Univ. of California Press.
3. Berzins, I. (1997). *Happy Girl*. Halifax, Nova Scotia: Albert Street Press.
4. Even-Zohar, I. (1990). "Polysystem Theory." *Poetics Today*, vol. 11, no. 1 (spring): 9–26.
5. George, R. M. (1996). *The Politics of Home*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
6. Guilford, I. (1999). *The Embrace*. Toronto: Guernica Press.
7. Gunn, J. V. (1985). *Autobiography: Towards a Poetics of Experience*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press.
8. Hoffman, E. (1989). *Lost in Translation*. New York: Random House.
9. Kulyk Keefer, J. (1997). *Honey and Ashes*. Toronto: HarperCollins Canada.
10. Walker, D. B. (1996). "The Displaced Self: the Experience of Atopia and the Recollection of Place." *Mosaic*, vol. 36, no. 1: 20–38.

*Sižeti par atgriešanos: mūsdienu kanādiešu un austrumeiropiešu literāro tekstu salīdzinoša analīze*

Kopsavilkums

Šis pētījums aplūko to pieredzi, kas kādam konkrētam cilvēkam radusies pēc atgriešanās etniskajā dzīves vietā. Pētījumā izmantoti četri jaunākie Austrumeiropas kanādiešu oriģināldarbi: Ilzes Bērziņas *Laimīgā meitene* (1997), Janices Kulīkas Kīferes *Medus un pelni* (1998), Evas Hofmanes *Pazudis tulkojumā* (1989) un Irēnes Mačulītes Guilfordes *Apskāviens* (1999). Pētījuma pirmajā daļā apskatītas tādas tematiskās paralēles kā vārda “mājas” daudznozīmība, pagātnes un nākotnes slāņi, sapņa izmantošana, kas izsaka dziļu nemieru un provocē personību. Otrajā daļā tiek izmantota daudzsistēmu teorija, lai aplūkotu minēto tekstu statusu Ziemeļamerikas literārajā sistēmā. Galēja sevis ievainojamība ir saistīta gan ar grūtībām būt austrumeiropietim Ziemeļamerikā, gan ar šoku, ko izraisa pārcelšanās no iedomātās dzīvesvietas uz reālu vietu, kas no fantāzijas atšķiras.



## **Episkais varonis hellēnisma literatūrā: transformācijas aspekti**

### **An Epic Hero in Hellenistic Literature: Aspects of Transformation**

**Vita Paparinska**

Latvijas Universitāte, Filoloģijas fakultāte, Visvalža 4a, Rīga, LV-1050

E-pasts: vitapap@yahoo.com

Grieķu episkās tradīcijas pamats ir episkais varonis, un viņa transformācija iezīmē atšķirību starp arhaisko eposu un hellēnisma laika episko poēmu.

Arhaiskā laikmeta uzskati par varoņa ideālu atklājas *Īliadā*\* – episkais varonis ir vīrietis, un viņš ir labs/krietns. Varoņa transformācija iezīmējas hellēnisma dzejnieka Rodas Apollonija poēmā *Argonautika*, kurā sieviete faktiski kļūst par episko varoni, kā arī izmainās varoņa morāli ētiskie principi (prāts un izmanība triumfē pār spēku un drosmi).

Transformācijas iemesls ir vērtību sistēmas un literārās gaumes izmaiņas – tradicionālas formas piepildīšana ar transformētu saturu tika uzskatīta par mākslinieciskā brieduma kritēriju.

**Atslēgvārdi:** Episkais varonis, transformācija, morāli ētiskās kategorijas.

Sengrieķu episkā tradīcija veidojas un viskrāšņāk uzplaukst grieķu literatūras sākuma posmā – 8. gs. p. m. ē. Nepārspēti ir Homēra varoņeposi *Īliada* un *Odisēja*, bet senie grieķi pazīst arī Hēsioda didaktisko poēmu *Darbi un dienas* un ģeoloģisko poēmu *Teogonija*.

Līdzās šīm grieķu episkās dzejas virsotnēm ir bijuši arī citi episkie sacerējumi, par kuru saturu un kvalitāti spriest ir grūti. Līdz mūsu dienām saglabājušies niecīgi fragmenti no 8.–7. gs. p. m. ē. sacerētajām vēsturiski mitoloģiska satura episkajām poēmām, bet vairumā gadījumu ir zināms tikai episkās poēmas autora vārds un (vai) poēmas nosaukums. Pēc 7. gs. episkā tradīcija apsīkst, un to var izskaidrot gan ar literārās gaumes maiņu, gan ar spilgtu talantu neesamību. Tomēr pilnībā episkā tradīcija nepārtrūkst arī 6.–5. gs. Spriežot pēc poēmu nosaukumiem (paši teksti nav saglabājušies) un vēlāko autoru atsaucēm, šajā laika posmā sacerētas poēmas ar vēsturisku un mitoloģisku tematiku.

Episkās tradīcijas atdzimšana vērojama hellēnisma laikmetā 3. gs. p. m. ē. Aleksandrijā. Hellēnisma laiks nav labvēlīgs varoņeposa attīstībai, jo priekšroka tiek dota mazajiem dzejas žanriem un epīlijiem – episkām miniatūrpoēmām. Tomēr viens hellēnisma dzejas atzars, kuru pārstāv 3. gs. dzejnieki Rodas Apollonijs, Riāns un Euforions, iezīmē interesi par varoņeposu. Līdz mūsu dienām saglabājušies tikai viena no varoņeposa tradīcijā sacerētajām poēmām – Rodas Apollonija *Argonautika*.

---

\* *Īliada* – eposa latviskotāja A. Giezena rakstības forma. (Red. piezīme: šeit un turpmāk grieķu īpašvārdi latviskoti atbilstoši autorei iecerei.)

Spriežot pēc pretrunīgā vērtējuma, kādu šī poēma izpelnījās autora dzīves laikā, un pēc tās lielās ietekmes romiešu literatūrā, šis sacerējums ir bijis sava veida hellēnisma laikmeta episkās dzejas etalons (pozitīvā un negatīvā nozīmē).

Grieķu episkās tradīcijas pamats ir episkā varoņa portretējums, un viens no interesantākajiem aspektiem, kas iezīmē būtisku atšķirību starp arhaisko eposu un hellēnisma laika episko poēmu, ir episkā varoņa transformācija. Seno grieķu priekšstati par episkā varoņa ideālu atklājas poēmā *Īliada* – episkais varonis ir labs (krietns) vai ļoti labs (ļoti krietns), vai vislabākais (viskrietnākais) vīrs. Vienlīdz svarīgi ir šī jēdziena abi komponenti – episkais varonis ir gan vīrs (vīrietis), gan viņš ir labs (krietns).

Homēra eposos visi vadoņi ir *vislabākie* – karavīri un padomdevēji. Episkā ideāla būtība ir varonība, t. i., episkā varoņa spēja noiet dzīves ceļu episkajam ideālam atbilstošā līmenī. Varonības praktiskais priekšnosacījums ir spēks un drosme. Episkā varoņa varonība atklājas vairākos virzienos, kuru izvēli nosaka varoņa spējas un nosliece<sup>1</sup>. Varoni raksturo gods – viņa nopelni ir atzīti, un līdz ar tiem – tiesības, kuras nosaka nopelni<sup>2</sup>. Cīņa goda vārdā ir smags darbs, kas prasa spēku sasprindzinājumu, proti – tas ir varoņdarbs<sup>3</sup>.

Homēra eposos visi varoņi ir izcili karotāji, un viņi nebaidās pieņemt izšķirīgus lēmumus, bet ne visi varoņi ar šīm īpašībām ir apveltīti vienādā mērā. Eposā nav varoņa, kurš kādas īpašības ziņā nepārspētu savus draugus un ienaidniekus, tāpat kā nav varoņa, kurš visā būtu pārkāps par visiem. Īpašību kvantitatīvais pārsvars veido varoņa individuālo raksturojumu, kas izceļ varoni viņam līdzīgo starpā, bet vienlaikus arī neatšķir pilnībā<sup>4</sup>. Piemēram, Ahillejs ir pārkāps par citiem cīnītājiem spēka un drosmes ziņā, bet citi viņu pārspēj gudrības un apdoma ziņā. Vecais Nestors, kādreiz slavens karotājs, vecumdienās ir neaizvietojams padomdevējs sapulcēs. Nestors ir senču gudrības un runātāja prasmes etalons, un šajā ziņā viņam nevar līdzināties neviens no varoņiem.

Starp daudziem tradicionālajiem Homēra eposu varoņiem ir kāds vīrs, kura portretējums iezīmē transformāciju priekšstatos par to, kāds ir episkais varonis. Tas ir Odisejs, kas līdzvērtīgs vecajam Nestoram gudrības ziņā, bet viņam piemīt cita veida gudrība. Tā nav pieredzes un zināšanu attīstītā gudrība, bet izdomas, viltības, izveicības prasme un tālredzība. Odiseja pastāvīgie epitēti ir “izdomas bagātais”<sup>5</sup>, “ļoti gudrais”<sup>6</sup>, “daudz pieredzējušais”<sup>7</sup>. Odisejs spēka un drosmes ziņā nevar līdzināties citiem varoņiem, bet praktiskās dzīves gudrības ziņā viņam nav līdzīgu. Tomēr, tieši runājot par Odiseju, dažkārt tiek nojaukts episkajai poēmai raksturīgais autora objektīvais, attālinātais un vērtējumus neizsakošais pasaules skatījums. Odiseja viltība un prasme manipulēt ar citiem varoņiem tiek vērtēta negatīvi – to parāda ētiskā vērtējuma moments Odiseja epitētos “viltprātis” un “ar ļaunām viltībām apveltītais”<sup>8</sup>.

Vēl tālāka un izteiktāka transformācija uzskatos par episkā varoņa būtību iezīmējas hellēnisma laika dzejnieka Rodas Apollonija poēmā *Argonautika*, un tā atklājas divos savstarpēji saistītos aspektos:

- 1) atšķirībā no Homēra poēmu episkā varoņa (aktīva darbības virzītāja, kas vienmēr bija vīrietis) Apollonija poēmā iezīmējas sievietes izšķirīgā loma notikumu virzībā, kā arī apgrieztas tradicionālās vīrieša–sievietes attiecības;
- 2) Apollonija poēmā episko varoni raksturo modificētu ētisko kategoriju kopums.

Par Jāsona – poēmas *Argonautika* formālā galvenā varoņa – nenožīmīgo lomu poēmas darbības attīstībā liecina šā tēla sastatījums ar citiem argonautiem un Mēdeju. Argonautu brauciena organizatoram un vadītājam Jāsonam saskaņā ar varoņeposa tradīciju vajadzētu būt pārākam par citiem līdzbraucējiem vismaz dažu varoni raksturojošu īpašību ziņā, visticamāk – drosmes, spēka, uzdrīkstēšanās ziņā. Tomēr briesmu un negaidītu pavērsienu pilnā argonautu brauciena uz Kolhīdu laikā Jāsons pārējo argonautu vidū ne ar ko varonim raksturīgu neizceļas. Tieši otrādi – vairākkārt ir uzsvērts viņa apjukums un bezpalīdzība. Vienīgā epizode poēmā, kad Jāsons ir attēlots atbilstoši tradicionālajiem priekšstatiem par episko varoni, ir viņa varoņdarba aina – uguni izelpojošo varkāju vēršu iejūgšana un cīņa ar vīriem, kas izauguši no iesētajiem pūka zobiem. Tomēr jāuzsver, ka Jāsons var rēķināties ar drošu uzvaru – veiksmīgu varoņdarbu izpildi nodrošina Mēdejas dotās burvju zāles, kas Jāsonu dara neievainojamu, un Mēdejas norādījumi, kādu cīņas taktiku izvēlēties.

Mēdejas lēmums palīdzēt Jāsonam veikt mirstīgam cilvēkam neizpildāmos uzdevumus izrādās izšķirīgs argonautu brauciena mērķa sasniegšanai, proti, sievietes burvestību prasme ir svarīgāka nekā vīrieša veiktie varoņdarbi. Turklāt argonautu mērķa sasniegšanas aspektā Mēdejas realizētā pūka pakļaušana līdzsvaro vai pat pārspēj Jāsona varoņdarbus. Arī zelta aunādas iegūšanas aina liecina par episkā varoņa transformāciju. Tradicionālais episkais varonis Jāsons šajā ainā šausmu pārņemts pasīvi stāv, kamēr sieviete – Mēdeja – pūki iemidzina, un tikai pēc Mēdejas aicinājuma viņš uzdrošinās paņemt aunādu. Mēdejas līdzība Homēra eposu varoņiem atklājas arī viņas sapņa ainā, kur viņa, gluži tāpat kā vīrietis, veic varoņdarbu, cīnoties ar vēršiem. Mēdējai tāpat kā Homēra varoņiem rūp labā slava. Tādējādi visā poēmas gaitā Jāsons uzņemas pasīvo, Homēra epos sievietei iedalīto lomu, bet Mēdeja darbojas un izturas līdzīgi varonim vīrietim.

Arī citviet *Argonautikā* īpaši saspringtos brīžos pār vīriešu fizisko spēku nereti triumfē sievišķais elements. Kad argonauti atpakaļceļā no Kolhīdas uz Grieķiju nonāk pie Kustīgajām klintīm, kuras, sasisdamās kopā, sadragā kuģus, viņus nevar glābt varoņu fiziskais spēks. To izdara graciozās un sievišķīgās nēreīdas, kas izvada kuģi starp klintīm.<sup>9</sup> Kad argonauti nonāk tuksnesī, viņus izglābj Lībijas nimfas, bez kuru līdzjūtības varoņi būtu gājuši bojā.<sup>10</sup>

Sieviešu izšķirīgā loma hellēnisma laika poēmā *Argonautika* asi kontrastē ar sieviešu lomas un nozīmības vērtējumu Homēra eposos. Homēra eposos sievietes tiek uzskatītas par potenciālu apdraudējumu, iespējamu konflikta cēloni, un konflikta sekas var būt traģiskas. Postošā Trojas kara cēlonis ir Helena. *Īliadā* Briseīda bez jebkādas aktīvas līdzdalības kļūst par iemeslu Agamemnona un Ahilleja strīdam un netieši – par Patrokla bojā ejas cēloni. Piesardzīgi noraidošā attieksme pret sievieti nosaka vēlmi nostādīt viņu vīrietim pakļautā stāvoklī. Sieviešu pasivitāte īpaši skaidri atklājas *Īliadā* – sievietes ir daļa no vīrieša īpašuma, un viņām ir liegta jebkāda patstāvīga rīcība, bet kara apstākļos sievietes tiek uzskatītas par laupījumu vai balvu.

*Odisejā* sievietēm ir nozīmīgāka loma, un tādēļ attieksme pret viņām ir vēl piesardzīgāka. *Odisejas* sieviešu tēli – Kirke, Kalipso un pat Pēnelope – sevī slēpj apslēptas motivācijas un slēptu manipulāciju elementu, kuru vīriešiem, kas pieraduši pie tiešas rīcības un reakcijas, ir grūti saskatīt. Pēnelopes manipulēšanas talantu var salīdzināt ar viņas vīra viltību. Šādas rīcības iemesls ir viegli saskatāms – pasaulē, kurā dominēja vīrieši, šīs bija vienīgās metodes, ko sievietes varēja izmantot, lai

sasniegto savu mērķi. Tāpat sievietes bieži mēģina izmantot savu valdzinājumu savtīgos nolūkos, un tādējādi vīrietis tiek aizkavēts no mērķa sasniegšanas. Zīmīga ir metafora – Kirke pārvērš vīriešus par cūkām, bet Odisejs izturas pret viņu atbilstoši vīrieša un karavīra ētikas principiem – piedraudot ar zobenu.

*Īliadā* viltība varoņu savstarpējās attiecībās tiek noraidīta kā no morālā viedokļa nepieņemama. *Odisejā* iezīmējas izmaiņas salīdzinājumā ar *Īliadas* vispārpieņemto tiešo un atklāto konfliktu risināšanas metodi. Tā kā *Odisejā* viltība vairumā gadījumu tiek vērtēta kā pozitīva rakstura iezīme vai uzslavas vērta izdzīvošanas prasme, ētisko vērtību transformācijas aspektā šis eposs veido pārejas posmu starp *Īliadu* un *Argonautiku*.

*Argonautikā* cilvēku savstarpējās attiecībās liela nozīme ir izmanībai un viltībai, meliem un noklusēšanai. Viena no galvenajām jomām, kur viltība tiek apzināti izmantota, ir attiecības starp vīrieti un sievieti. Piemēram, *Argonautikas* Lemnas epizodē valdniece Hipsipile paļaujas uz viltību un viltu attiecībās ar Jāsonu, lai panāktu savu mērķi – vīriešu dzimuma atjaunošanu Lemnas salā. Viņa nav mazāk viltīga kā *Odisejas* varones, pārliecinot Jāsonu kļūt par savu mīloto un apslēpjot faktu, ka Lemnas salas sievietes ir nogalinājušas visus vīriešus. Šajā viltības un krāpšanas vidē sievišķīgās viltības gūst vairāk panākumu nekā fiziskais spēks. Tam simbols ir Afrodīte, kas attēlota savā valdzinošajā sievišķībā<sup>11</sup>, spoguļojoties Areja vairogā – proti, mīlestība ir egoistiska un narcistiska.

Ne mazāk nozīmīga transformēto vērtību izpratne ir atainota *Argonautikas* trešās grāmatas sākumā. Pie Afrodītes ierodas dievietes Hēra un Atēna lūgt viņas palīdzību, lai modinātu Mēdejas sirdī mīlas jūtas pret Jāsonu. Afrodīte viņas uzņem ar laipniem un draudzīgiem vārdiem. Tā ir ironija, jo labi zināms, ka Afrodītei raksturīgs viltus. Situācijas paradoksu pastiprina fakts, ka dievietes, kas meklē Afrodītes palīdzību, ir divas Olimpa panteona visvarenākās dievietes. Zīmīgi, ka Apollonijs piemin Afrodītes vājās rokas, un tas lasītājam atgādina Afrodītes nevarību kaujas laukā *Īliadas* 6. dziedājumā, kad viņu ievaino Diomēds. Autora morāle ir skaidra – fiziskajam spēkam, īpaši kaujas laukā, nav lielas nozīmes, jo noteicošais ir viltība, manipulācijas prasme, aplinkus darbība. Tā ir *Argonautikas* pamatnostādne.

*Argonautikas* ievadā Apollonijs, uzrunājot mūzu, saka, ka poēma vēstīs par seno paaudžu cilvēku slavu. Tas izklausās ironiski. Apollonijs neraksta otru *Īliadu*, bet gan apgāž homēriskos priekšstatus par godu, varoņdarbiem un morāli ētiskajām kategorijām. Apollonija poēmas protagonistis ir jauna tipa varonis – oportūnists un izdzīvotājs, daļēji Parids, daļēji Odisejs.<sup>12</sup> Tādējādi Apollonijs izmaina Homēra eposu morāli – paveds gūst panākumus tur, kur Ahillejs ir bezspēcīgs. Jāsons pēc dabas ir vājš un neizlēmīgs, bet panākumus viņam nodrošina skaistums, viltība, oportūnista talants. Neatņemams Jāsona panākumu priekšnoteikums ir sievietes palīdzība. Tādējādi Jāsona prototips ir Parids, narcistiskais, kaujas laukā nevarīgais sieviešu pavedējs.

Daudzas iezīmes Jāsonu tuvina Odisejam. Tāpat kā Odisejs Jāsons prot diplomātiski un skaisti runāt. Šī prasme viņam nepalīdz, tiekoties ar Aiētu, bet ir ļoti noderīga, veidojot attiecības ar Mēdeju. Tāpat kā Odisejs Jāsons nokļūst situācijās, kur Ahilleja spēks un drosme ir nepietiekami. Aiēta vara vēršus var uzveikt ar burvestību un viltību, un Jāsons ir pilnībā atkarīgs no Mēdejas burvju prasmēm.

Līdzīgi Odisejam Jāsons ir varonis pret paša gribu. Tomēr viņu abu personības attīstības virziens ir atšķirīgs. Odisejs eposa darbības gaitā arvien konsekventāk tiecas

uz savu mērķi – atgriezties dzimtenē. To izceļ netiešās norādes uz iespējamajām Odeseja un Nausikajas attiecībām. Nausikaja ir kārdinājums, kuram Odisejs nepadodas, un viņš atgriežas mājās Itakā pie sievas Pēnelopes. Tur viņš atmaksā – soda preciniekus. Tādējādi īstenojas taisnīgums, tiek atjaunota cilvēciskā un dievišķā kārtība.

Atšķirībā no Odiseja Jāsona attīstība ir negatīva. Būtībā Jāsons nekad nenasniedz Odiseja līmeni, jo viņam trūkst to iezīmju, kas Odiseju padara par īstu varoni. Odisejs vienmēr ir izdomas pilns, viņš iztur pārbaudījumus un grūtības, negaidot ne no viena palīdzību, bet Jāsona bezpalīdzība ir viens no eposa leitmotīviem. Tādējādi *Argonautikas* noskaņa ir pesimistiskāka, jo varoņdarbi ved ne tikai pie netaisnā valdnieka, bet arī pie Jāsona un viņa dzimtas bojā ejas. Bērnu nāve ir šī traģiskā likteņa pirmais posms, kas noslēdzas ar paša Jāsona bojā eju.

Tā kā Rodas Apollonija poēma *Argonautika* ir vienīgā līdz mūsu dienām nonākusi hellēnisma laikmeta episkā poēma, likumsakarīgi ir jautājumi – ciktāl poēma ir autora individualitātes apliecinājums un cik tā vispārinātā veidā atklāj laikmeta literārās tendences? Domājams, ka *Argonautiku* var uzskatīt par episkās tradīcijas transformācijas paraugu hellēnisma laikmetā. Poēma bija ļoti populāra. Kā liecina papirusu fragmenti, tā tika pārrakstīta vēl m. ē. 7. gs., t. i., ap 800–900 gadu pēc tās sacerēšanas. 1. gs. p. m. ē. *Argonautika* tika pārtulkota latīņu valodā. *Argonautikai* ir pirmā un noteicošā literārā ietekme romiešu dzejnieka Vergilija eposā *Eneīda*.<sup>13</sup> Kas attiecas uz episkā varoņa transformāciju, hellēnisma pasaule salīdzinājumā ar Homēra laiku bija mainījusies, bija mainījusies cilvēku domāšana un vērtību sistēma. Tāpat Apolloniju nenoliedzami ietekmēja 500 gadus ilgās literatūras attīstības sasniegumi, kas atspoguļoja pakāpeniskas tradicionālās vērtību sistēmas izmaiņas. Turklāt Apollonijs bija tā laikmeta dzejnieks, kad rotaļa ar tradīciju, proti – tradicionālās formas saglabāšana, piepildot to ar transformētu saturu, bija mākslinieciskā brieduma kritērijs.

## ATSAUCES

<sup>1</sup> Шталь И. В. (1975). *Гомеровский эпос*. Москва: Высшая школа. С. 87–91.

<sup>2</sup> Шталь И. В. (1975). *Гомеровский эпос*. Москва: Высшая школа. С. 148–149.

<sup>3</sup> Ibid. С. 95.

<sup>4</sup> Ibid. С. 154–155.

<sup>5</sup> Homerus. *Ilias*. II, 173; IV, 358.

<sup>6</sup> Ibid. I, 311; XXIII, 755.

<sup>7</sup> Ibid. VII, 97; IX, 675.

<sup>8</sup> Ibid. IV, 339.

<sup>9</sup> Apollonius Rhodius. *Argonautica*. IV, 930–967.

<sup>10</sup> Homerus. Op. cit. IV, 1307 ff.

<sup>11</sup> Apollonius Rhodius. Op. cit. I, 742–746.

<sup>12</sup> Чистякова Н. А. (1988). *Эллинистическая поэзия*. Ленинград: Издательство Ленинградского университета. С. 115.

<sup>13</sup> Ibid. С. 117.

## AVOTI

- Apollonius Rhodius. *Argonautica*. Ed. H. Fränkel. Oxford: 1986.  
 Homerus. *Ilias*. Ed. G. Dindorf. Leipzig: in aedibus B.G.Teubneri. 1914.  
 Homerus. *Odyssea*. Ed. G. Dindorf. Lipsiae: in aedibus. B. G. Teubneri. 1906.

## LITERATŪRA

1. Carspecken, J. Fr. (1952). Apollonius Rhodius and the Homeric Epic. *Yale Classical Studies*. XIII. Yale: YUP.
2. Händel, P (1954). *Beobachtung zur Epischen Technik des Apollonius Rhodius*. Munchen.
3. Klein, T. M. (1983). Apollonius' Jason, Hero and Scoundrel. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. XLII. Roma.
4. Körte, A. (1960). *Die Hellenistische Dichtung*. Stuttgart.
5. Ziegler, K. (1966). *Das Hellenistische Epos*. Leipzig.
6. Шталь И. В. (1975). *Гомеровский эпос*. Москва: Высшая школа.
7. Чистякова Н. А. (1988). *Эллинистическая поэзия*. Ленинград: Издательство Ленинградского университета.

*An Epic Hero in Hellenistic Literature: Aspects of Transformation*

## Summary

The basis of ancient Greek epic tradition is the epic hero, and one of the most interesting aspects that identifies significant difference between the archaic epic poetry (Homer) and the epic poems of the Hellenistic age is his transformation.

Ancient Greek perception of the ideal epic hero manifests itself in *Iliad* – the epic hero is *a good/decent man*. Both the components of this concept are equally important – the epic hero is a man and he is good/ decent.

In the epic poem *Argonautica*, written by Apollonius Rhodius, a major poet of the Hellenistic age, the transformed essence of the epic hero is disclosed from two perspectives – (1) contrary to Homer's epic poems where the main heroes were males, in Apollonius' poem a most significant role is played by a female – Medea and (2) the epic hero of Apollonius poem is characterized by modified ethical values.

The reason for this transformation is the change of moral values during the 500 year period between the archaic age and the Hellenistic age, as well as the conscious play with the traditional form and innovative contents by Apollonius Rhodius, a manner of literary creativity that was very popular in the Hellenistic age.

## Dzintars Sodums: literārās skolas un literārā pieredze

### Dzintars Sodums: Literary Schools and Literary Experiences

**Dace Lūse**

Latvijas Universitāte, Filoloģijas fakultāte, Visvalža iela 4a, Rīga, LV-1050  
Tālr. 7034858

Komparatīvistikas viens aspekts ir rakstnieku literāro skolu un literārās pieredzes pētniecība. Latviešu rakstnieks Dzintars Sodums mūža garumā fiksējis mākslas darba emocionālas un intelektuālas baudīšanas iespaidus, to ietekmi uz viņu kā radošu personību. Autobiogrāfiskajos prozas darbos, publicistiskajās apcerēs, arī dzejā viņš stāsta par dažādos dzīves periodos lasīto un mūzikā saklausīto. Tādējādi pētnieka iztēlē veidojas rakstnieka daiļrades savdabīgums, kura tapšanā saskatāmas iepriekšējo paaudžu literārās pieredzes un skolas.

Starp Soduma tulkotajiem darbiem nozīmīgākais ir Dž. Džoisa *Uliss*, arī T. S. Eliota poēmas. Par tulkotāja darba pieredzi rakstnieks stāstījis vairākkārt, bet plašāk – *Tulkotāja piezīmēs* (*Jaunā Gaita*, 20. nr.).

**Atslēgvārdi:** tulkošana, literārā pieredze, mākslinieciskais rokraksts, teksts.

Viens no salīdzinošās literatūrzinātnes aspektiem saistās ar atsevišķu rakstnieku literāro skolu un literārās pieredzes pētniecību. Izsekot tam, kā top rakstnieks, kādas literāras, mākslinieciskas, filozofiskas, kulturoloģiskas u. c. atziņas tas akumulē savas daiļrades gaitā, kā top atsevišķs daiļdarbs, būtībā ir viens no komparatīvistikas centrālajiem jautājumiem.

Latviešu rakstnieks trimdinieks Dzintars Sodums sava mūža garumā apzināti fiksējis iespaidus, ko devusi mākslas darba emocionāla un intelektuāla baudīšana, tā ietekme uz viņa paša kā radošas personības darbību. Tāpēc pētnieka uzdevums ir atvieglots: kur rakstnieks pats pēc brīva prāta ļāvis ielūkoties viņa radošajā laboratorijā, tur nenākas rakties pa arhīvā atstātām piezīmēm, darbu uzmetumiem, vēstulēm, meklēt kādu zīmīgu teikumu viņa daiļdarba teksta tēlainajā nosacītībā. Dzintars Sodums gan savos autobiogrāfiskajos prozas darbos, gan publicistiskajās apcerēs, gan arī dzejā stāsta par dažādos dzīves periodos lasīto un mūzikā saklausīto. Tādējādi pētnieka iztēlē izveidojas rakstnieka daiļrades savdabīgums, kura tapšanā saskatāmas no iepriekšējām paaudzēm nākušās literārās pieredzes un skolas.

Dzintara Soduma vārds šobrīd t. s. ierindas latviešu lasītāja apziņā saistās ar cienījamu literatūras klasiķi, kura veikums vainagots ar Kopotu rakstu izdošanu deviņos sējumos (apgāda *Atēna* izdevums, sakārtotājas Nora Ikstena un Maima Grīnberga). Savukārt viņa paaudzes literāti uzskata, ka Sodums ir ietekmējis un viņa estētiski mākslinieciskā redzējuma iespaidā izveidojusies vai visa pēc Otrā pasaules kara trimdā tapusi mūsdienu modernā latviešu dzeja.

Dzintara Soduma kā literāta darbība plūdusi divās gultnēs – tulkojot un rakstot pašam. Starp tulkotajiem darbiem kā nozīmīgākais minams Dž. Džoisa romāns *Uliss*,



kas, pēc speciālistu sprieduma, izdevies pat dzīvāks, sulīgāks nekā oriģināls. Nozīmīgi ir arī tā paša Džoisas *Finegana modus* tulkojums (Dz. Soduma dots nosaukums – *Finegana vāķis*), T. S. Eliota poēmu *Tukšā zeme* un *Četri kvarteti* atdzejojumi, H. Heses *Narciss un Zeltamute*, Dž. Steinbeka *Par pelēm un cilvēkiem* (kopā ar R. Rīdzinieku) u. c. tulkojumi. Jaunībā atdzejotas Gētes Venēcijas epigrammas un epistulas (skat. Gētes Rakstu 1. sējumu, izdotu 1942. gadā K. Rasiņa apgādā).

Latviešu moderno rakstnieku idejiskais priekšgājējs Dzintars Sodums (kā viņu zīmīgi nodēvē trimdas literatūrpētnieks un publicists Mārtiņš Lasmanis) “*jau agri aicināja savas paaudzes rakstniekus pievērsties cittaute modernās klasikas tulkošanai, lai pārvarētu pašmāju provinciālismu un kara un okupāciju uzspiestas izolācijas sekas un lai paveiktu nepieciešamu, bet padomju Latvijā tikpat kā neiespējamu darbu*”<sup>1</sup>.

## Tulkotāja darba pieredze

Ar katru no tulkojamiem darbiem un to autoriem Dzintaram Sodumam bijušas savas attiecības. Tās rakstnieks atklājis atsevišķos savos darbos.

### Par Dž. Džoisas *Ulisu* un 870 lpp. komentāru *Ulisam*

Intervijā Norai Ikstenai<sup>2</sup> par slaveno īru Dz. Sodums saka:

“*“Ulis” bija divu brāļu sazvērestība apstulbināt Eiropu, iegūt naudu, kļūt slaveniem. Brālis Triestā aizsūtīja brālim Parīzē tašu, kur bija sabāzti izgriezumi un piezīmes, lai raksta pēdējās nodaļas. Tā visa laimīga sagādīšanās, ka tā grāmata iznāca. Tur bija viena neparasta amerikāniete, kas “Ulisu” izdeva, bija neparasti draugi un paziņas.*”

Kāds bija *Ulis*a tulkošanas darba pats sākums?

“1943. g. dec. Berlīnē, kara ziņotāju centrālē Cēlēndorfā Fricis Andersons<sup>3</sup> teica, ka miera laikos man būšot jātulko “Ulis”. Letas žurnālisti to bija lasījuši oriģinālā un Gojerta vācu tulkojumā. Stokholmā 1945. vai 1946. iznāca “U.” zviedru tulkojums, tulkojis Somijas zviedrs Tomass Varburtons. Mēs to lasījām. Juris Staune man uzdāvināja am. Random House “Ulis” izdevumu un rosināja tulkot. Pārtulkoju 6. nodaļu, kapu nodaļu (domājot par dzimtas kapiem pie Vecumnieku Sodumiem un Rīgas Lielajiem kapiem, kur svētdienās gāju staigāt), lai Skaidrītei<sup>4</sup> var to lasīt (viņa angļiski iemācījās tikai Bostonā). Tad 4. nodaļu par Blūmu ķēķi, ko 1930. gados žurnālam “Daugava” bija tulkojis Jānis Veselis. Skaidrītei patika tos lasīt, tad turpināju 1., 2., 3. utt. Ilgi bija jāšēž uz 8., jo tajā ir daudz, ko es nezināju. Komentāru toreiz vēl nebija, tikai visu grāmatā lietoto vārdu saraksts (concordance), ko bija sastādījuši kādas ASV augstskolas studenti un skolotāji. Tas palīdzēja tekstā atrast līdzīgus vārdus. Man bija maza Rozes angļu-latv. vārdnīciņa, ko izdeva “Daugava” Stokholmā. Lietoju Karaliskajā bibliotēkā Latvijas konversācijas vārdnīcu, Stendera vārdnīcu. No Palīdzības komitejas Stokholmā grāmatu veikala nopirku 1945. bībeles izdevumu un katoļu Jauno derību Streļevica tulkojumā no Vulgātas latīņu, jo Ulisā ir katoļu vide. Grāmatas par Džoisu un Eliotu ņēmu no Nobeļa bibliotēkas. Tulkojumu ar rakstāmmašīnu pārrakstīja mana māte, māsai diktējot, jo viņa prata lasīt manu rokrakstu.”<sup>5</sup>

Par darbu pie *Ulis*a tulkojuma Dzintars Sodums izvērsti stāsta savās *Tulkotāja piezīmēs* – *Ulisu* latviešu bēgļu jaunā paaudze Zviedrijā uztvēra kā “kādu katalizatoru, kas jaunā veidā sakrata pagājušo gadu kapitulācijās palikušās latviešu gara lauskas.



[..] Džoisas grāmatu izlasot, liekas, ka apkārtne nomazgāta raženā lietū un pārkonā un var celt jaunu, tīru namu.”<sup>6</sup>

Rakstnieks atmiņās izseko visai tulkošanas gaitai: **kā radusies doma** tulkot, **kādas vārdnīcas, valodas rokasgrāmatas**, arī Dublīnas plāni un 1900. gadā izdotais *Vadonis pa Īriju vākti kopā*, lai dabūtu nepieciešamo “garšu” un “smaržu”, resp., lai meklētu oriģinālam atbilstošu polifonisko harmoniju, **kādi šķēršļi** gadījušies (“*Tāču uzsēdos uz 16. nodaļas, kur vienkopus savāktus angļu valodas un vispār cilvēcīgās domāšanas stulbību arsenāls, neloģismi, klišejas, dažādi paraduma pēkšķieni. Līdz šim tulkojumā biju braucis pa parastajām Rīgas literārās skolas slīdēm. Nu sāku skatīties, ka tulkojumam trūkst kontūru, ka jāskatās uz latviešu valodu no cita leņķa, lai no tās bagātībām izceltu jaunas nianšes. Poētiskās vietas un bezkaunības bija gluži labi tulkotas, toties pamīkst grāmatas dzelžainais mugurkauls. Sāku tulkot no jauna.*”<sup>7</sup>), **kā pārrakstīts un gludināts tulkotais teksts un kā tas nonācis līdz tipogrāfijai un beidzot līdz lasītājam – 1960. gadā.**

Interesanta jau būtu arī šī tulkojuma nonākšanas līdz okupētajai Latvijai vēsture: kā uz rakstāmmašīnas pārrakstīti teksti gājuši no rokas rokā, kā 1982. gadā žurnālā *Karogs*, rakstot par Džeimsa Džoisas simtgadi, literatūrzinātniece un angļu literatūras teicama pārzinātāja Tamāra Zālīte nedrīkst teikt, ka latviešiem ir savs, turklāt ļoti izcils *Ulisa* tulkojums, kā redaktore *Liesmā* pēc padomju laika stila “uzlabo” Soduma tulkojumu un tāds “uzlabots” tas 1993. gadā iznāk pirmoreiz Latvijā utt.

*Tulkotāja piezīmēs* Dz. Sodums izklāsta arī *Ulisa* saturu pa nodaļām. Šis izklāsts pats par sevi ir mākslinieciski jaunradošs. Piemēram, par 8. nodaļu (68. lpp.):

“*Blūms turpina savu Dublīnas ceļotāja blūmiādi. Uz Līfijas upes tilta pabaro kaijas. Satiek jaunības draudzeni Brīna kundzi, kas plisku plesku tek pakaļ savam pusdullam vīram. Šoreiz tas skrien apkārt, meklēdams taisnību, jo kāds nekauna viņam piesūtījis anonīmu pastkarti ar uzrakstītu vārdu “Čīks”, ka viņš ir “čīks”. Brīna kundze pavēstī Blūmam, ka viņu kopīgā paziņa Pjūrfoja kundze jau trešo dienu hospitālī mokās radību sāpēs. Blūms jūtas piekusis un izsalcis. Ieturas Deivija Bērna pieklājīgajā krogū siera maizi un glāzi vīna, Blūms nav vis no kaut kādiem. Atspirdzis viņš atkal dodas ceļā, gandrīz uzskrien virsū ienīstajam Sviluma Boilīnam un tik tikko paglābjas muzeja durvīs.*”

Tulkotājiem varētu šķist saistoša arī Dz. Soduma darbošanās ar latviešu rakstniecības dotu vielu (14. nodaļā), lai panāktu nepieciešamo polifonisko skanējumu:

“*.. katrai situācijai savs stils, kas parodē kādu angļu rakstnieku vai literāru modi.*”

Uz jautājumu, kā šo (14.) nodaļu vispār bija iespējams iztulkot, Sodums atbild: “*Kāpēc gan ne? Latviešu valodā ir Eiropas dažādu laiku un vietu nogulsnes, ko ienesuši latviešu rakstnieki, avīžnieki, publicisti, tulkotāji u. c., jāatrod tikai atbilstošais.*”

Dz. Soduma asprātīgajā atstāstā 14. nodaļa stilistiski izskatās šāda:

“*Nodaļa sākas ar penterīgu disertācijas gabalu, tad nāk vienbalsienīgs, lakonisks anglosakšu chroniku stils, agrīnās baznīcas valodas ikona, Mendevils, Melorijis (plāpīgs, dēku stāsta garā), elizabetīniešu proza, sērs Tomass Brauns (noderēja Mancelis<sup>8</sup>), Banjans (savā ziņā līdzība baptistu mācītāja Freija<sup>9</sup> stilam), Pepīzs un Īvalīns (Andr. Johansons<sup>10</sup>), Defo (“Priekškalna Rozes”<sup>11</sup> garā), Svifts (žirgta nekaunība, tautiska leksika), Stērnss (kā par brīnumu noderēja elementi no Erika*

Ādamsona), Goldsmits (*ekstātisks, bruņniecisks*), 19. gs. populārzinātnisks žargons (žurnāls "Austrums"<sup>12</sup>), gotiskais romāns, De Kvinsi (*elementi no Bendrupes "Skudru meistara"*), Lendors (*dzidrs, disciplinēts; varbūt Krūza tā rakstītu prozu*), Dikenss (*Vilis Lācis "Zītaru dzimtā" veselām lappusēm rakstījis Dikensa veidā*), Ņūmens (*loti atbilst prof. Zicāna*<sup>13</sup> *stilam*), Mekolijs, Kolridžs, Gibns, Peiterss, Raskins, Kārlails (*tiem visiem atrodamas paralēles 1880-ajos gados dzimušajos latv. rakstniekos un zinātniekos*), "modernais" slengs. Kā redzams, turējos pie darba metodes: stils ir zināma psihe ievirze, kas izsakās valodā." (69. lpp.)

Arī *Finegana modus* sakarā Dz. Sodums atsaucas uz lingvistiskās filozofijas pamatu – semiotiku, ieskicēdams lingvistiskās analīzes kompetenci – kā ideja tiek atspoguļota valodas struktūrās, cik precīzi valoda atspoguļo jēdzienisko pasauli.

Dz. Soduma desmit tulkojot pavadītajos gados mainījusies arī pasaules literatūras aina un iespaids uz lasītāju, arī pati sabiedrība, tai skaitā latviešu trimdinieki. Sodums par tulkotāja piezīmējuma vērtu uzskata to pateikt:

"Ja sākuma (trimdas – D. L.) gados mums anglosakšu literatūras "āmen" bija Perla Baka un Kronins, tad tagad nav nekāds retums sarunās pieminēt Beketu, Nabokovu, Henriju Milleru, Aingusu Vilsonu. Sevišķi ASV, kur aug daudz jaunu intelektuāli skolotu latviešu. Arī plašākās lasītāju aprindās radusies vēlēšanās iepazīties ar moderno rakstniecību. Apnīcis pīrkt grāmatas tikai nacionāla pienākuma dēļ. [...] Tā nu rādās, ka "Ulisa" izdevumam latviski tieši patlaban ir īstais laiks. Savā ziņā tā var būt trimdas dāvana Latvijai ar zīmīgu vēsti – latviešu valodas radošais gars nav apsīcis." (67. lpp.)

*Ulisam* Dz. Sodums uzrakstījis 870 lpp. komentāru teksta, kas nav līdz šim nodrukāts. Vēstulē viņš saka:

"“*Ulisam*” 1970. gados uzrakstīju 878 lpp. komentāru manuskriptu, kur ir arī 18 nodaļu apraksti. Tā kopiju esmu sūtījis Nacionālai bibliotēkai, Misiņa bibliotēkai, Norai Ikstenai, Mārtiņam Zelmenim (tiem un arī Rīgas pils. 3. bibliotēkai Maskavas ielā 116 esmu sūtījis arī atlabotu *Liesmas* “*Ulisa*” tekstu. *Liesma* to iztaisāja mājīgāku pēc Šolohova un Kronina). [...] Konservatīvā “*Liesma*” nelietoja “*Ulisa*” izdevumam nodaļu numerāciju, nelietoja manus nodaļu aprakstus. Komentāros ir daudz angļu literārās dzejas, dziesmu un bērnu dziesmu tulkojumu.”<sup>14</sup>

1993. gada izdevniecības *Liesma* izdotajam *Ulisam* komentāru daļa bija pavisam niecīga.

Dz. Sodumu gandrīz vai mūža garumā saistījis arī cits Dž. Džoisas darbs – *Finegana vāķis* (arī *Finegana modus*), pēc viņa domām, Džoisas līksmākais darbs. Soduma skaidrojumā:

"*Tas lasāms vismaz četros valodas slāņos: 1. literārais stāstījums, "kas notiek"; 2. vārdu un asociāciju simbolvērtība; 3. detaļu un piesauktu vārdu, to sakarību radītas mistiskas nojautas un to pārdzīvojums un 4. – darbu kopā tur ar gribu mesti plaši loki, kur tos mana, tas rada ētisku pārdzīvojumu.*"<sup>15</sup>

## Par Tomasa Stērnza Eliota poēmas *Tukšā zeme* tulkojumu

Dzintara Soduma veiktais T. S. Eliota *Tukšās zemes* tulkojums kopā ar tulkotāja priekšvārdu un poēmas komentāriem publicēts žurnālā *Karogs* (1990. g. 11. nr., 9.–32. lpp.).

Dz. Sodums priekšvārdā dod ieskatu T. S. Eliota *Tukšās zemes* tapšanas vēsturē un stāsta, kādas literārās asociācijas viņam saistās ar katru no poēmas nodaļām:

“*Tai (poēmai – D. L.) bija jāizsaka pēckara indivīda un sabiedrības tukšums. Tāpēc Eliots poēmu sāk ar nodaļu Bēres jeb “Miruso apbedīšana”. Tāda nodaļa ir arī angļiķu lūgšanu un dziesmu grāmatā. Taču Eliota poēmā tēlota viegla, daudzkrōgu dzīve. Rinda par aprīli*

*(“Aprīlis ir nežēlīgākais mēnesis, tas plaucē*

*Ceriņus no nedzīvas zemes, maisa*

*Atmiņas un iekāri, iekustina*

*Trulas saknes pavasara lietū.”)*

lasītājam atgādina Čosera “Kenterberijas stāstu” prologa pirmo rindu “*When that Aprille with his showres swoot*” (Kad aprīlis ar spīgtu lietutiņu) – svētceļnieki dodas uz katedrāli nožēlot grēkus, izpelnīties žēlastību. “Tukšā zemē” tad it kā redzamas dažādas svētceļojuma personas – kāda vāciete (Valerija Eliote norāda komentāros, ka Eliots ticies ar grāfienu Marī Larišu (Larisch), kuras grāmatā “*Mana pagātne*” (“*My Past*”, Londona, 1913) stāstīts par ragaviņu braucienu), hiacinšu meitene, Tristans un Izolde, pats poēmas stāstītājs, taro kāršu zīlniece, nebeidzami karā kritušo dvēseļu pulki, kas kust pāri Londonas tiltu, kara brūte, kaut kas līdzīgs dzejniecei, kantora meitene, kantora jaunskaugs, trīs Temzas vāraavas, kas dzied par Elizabeti un Lesteru, jūrnieks, pravietis. Katrs kaut ko stāsta – gluži kā svētceļnieki Čosera “Kenterberijas stāstos”. [...] Poēmas trešā daļa “Uguns sprediķis” sākotnēji ievadīta ar Pōpa (Pope) divrindēm. Lai tās pārtulkotu ar atskaņām, vajadzīga Bruno Saulīša<sup>16</sup> vai Ojāra Jēgena<sup>17</sup> atskaņu prasme.”<sup>18</sup>

Dz. Sodums poēmas tekstā redzējis arī attālas sasaucē ar Dikensa romāna *Mūsū kopējais draugs* 16. nodaļu, ar L. Vestones (*Weston*) grāmatas par Grāla leģendu (1920), arī ar Pēra Lāgerkvista darbu *Baraba*.

## Par H. Heses *Narcisu un Zeltamuti*

2002. gada 31. oktobra vēstulē Dacei Lūsei Dz. Sodums raksta:

“Latviešu valoda patlaban ir kā govs pļēka, kur govs saēdusies krievu ražotus mākslīgus mēslus. Puskrievi lieto sarežģītu, abstraktu latv. izteiksmi. Ar bizantisku valodu grūti izteikt Rietumromu. Nupat lasīju korektūru manis tulkotai Hermaņa Heses grāmatai “*Narciss un Zeltamute*”, ko izdošot Atēnā. Datorsalicēji vai redaktori dažviet papildinājuši tekstu uz savu galvu. Piemēram, nesmukas vecas kalpones ģimī padarīts par purnu. Kur man bija “īstenojas”, likts “atrod piepildījumu” u. c. Heses valoda Šveicē pārvērtās. Jaunībā viņš lietoja ķēpīgo vācu vidusskolas valodu, kādu joprojām lieto Grass, Bölls. Hese Šveicē rakstīja Gētes, Morgenšterna vācu valodu.”

No 2003. gada 27. janvāra vēstules Dacei Lūsei:

“*Saņēmu no “Atēnas” Heses “Narciss un Zeltamute” jaunizdevumu. Datorsalikumā rūpīgi iestrādāti mani tulkojuma teksta labojumi. ASV šo grāmatu uzskata par Heses labāko darbu.*

Kad Pēteris Bankovskis, man neko nesakot, Literatūrā un Mākslā drukāja N&Z novecojušo 1951. tekstu, kāda lasītāja protestēja, ka Agnese ir luteriete. Tekstā daudz katoliskas valodas, lai gan Hese mēģināja būt oikumenisks. Viņš saka “*Himna Marijai*”, ko Latgalē dēvē par “*Esi sveicināta!*”. Es atstāju tekstā to himnu, jo neviens no Atēnas Latgales izcelsmes darbiniekiem/datorsalicējiem neiebilda.”

## Rakstnieka darbs

Dz. Soduma rakstnieka darbs savukārt sazarojies dzejas un prozas izpaušmēs. 1950. gadā trimdā nāk klajā trīs autoru (V. Sniķere<sup>19</sup>, O. Jēgens, Dz. Sodums) kopkrājums *Trīs autori*, kas uzlūkojams par latviešu dzejas reformētāju: autori pavisam citādā stilistikā, pavisam citādā skatījumā, nekā konvencionāli ierasts, piedāvā savu dzīves pieredzi un pasaules izjūtu, pasaules pārdzīvojumu. Zīmīgi šķiet Dz. Soduma vārdi vēstulē, kur viņš izsakās par savu dzejas īpatnību:

*“Mana rakstu izteiksme veidojusies pie tālaika un vēlākiem moderniem komponistiem, ne pie dzejniekiem. Stokholmas koncertnama orķestra mēģinājumos klausījies Tubinu, Prokofjevu, Stravinski, Šostakoviču, Bartoku, Britenu. Vēlāk Maksvelu, Berio u. c. Viņu izteiksmi mans prāts pārstrādā valodā.”*<sup>20</sup>

*Taisām tiltu pār plašu jūru* (1957, 1993, 2003), *Savai valstij audzināts* (1993, 2002), *Jauni trimdā* (1997), *Blēžu romāns* (2003) ir rakstnieka dzīves pieredzes grāmatas, būtībā autobiogrāfiskas, kur liela vieta ierādīta viņa personības veidošanās, tapšanas gaitai, procesam, tiem svarīgajiem notikumiem, pārdzīvojumiem, kuri atstājuši nospiedumus apziņā un dvēselē.

Rakstnieka **mākslinieciskais rokraksts** pārsvarā veidojies seno latīņu un dažādu gadsimtu angļu–amerikāņu literatūras iespaidā. Savas literārās skolas un skološanās gaitas Dz. Sodums atklājis vai visās pieredzes grāmatās, arī plašajā rakstā *Kaut kas no mūža* (Tilts, 1959, 29./30. nr.). Tam viņa dzīvē ir bijusi pat, iespējams, pati nozīmīgākā loma. Bērnībā, pusaudža gados lasītais, jaunības laika lektūra, lasīšana Zviedrijas posmā, ASV gados – tam rakstnieks seko līdzī kā dokumentālā hronikā.

*“Prātam vajag grīdu (kā apakšnama “floor”), uz kā stāvēt. Man grīdu veido Stokholmas parlamentāriešu avīze Latvju Ziņas, latīņu dzeja un lugas, Svifts, Banjans, T. S. Eliots, amerikāņu skolas pieaugušajiem.”*<sup>21</sup>

1999. gadā rakstītājā dzejolī *Pašportrets*<sup>22</sup> Sodums raksta:

*“Paldies par viesībām, ko mūžība te deva,  
uz vadziem latīņtogas mēteļi,  
ko valkā Banjans, Miltons, Svifts, Eliots.  
Es ķēķī viņu traukus mazgāju,  
par to man daži gadi vairāk nekā trīsreiz pa divdesmit un vēl desmit.”*

Ar jauna cilvēka dedzību 1958. gadā Dz. Sodums paziņo:

*“Jauni ļaudis mēdz būt ziņkārīgi, un es neesmu nekāds izņēmums. Mana lasāmā viela ir kā latviešu, tā ķeltu pasakas, leģendas, amerikāņu tautas balādes un komiķu filmu teksti, ziemeļtautu ticējumi, vācu dēkaiņu dzīves apraksti, angļu ekscentriķu humors. Un visur tur izlasāma gudrība: neskaldi zirni četrās daļās, nezinātniskojies, kur tas nav vajadzīgs. No dzīvas tautas noslēdzies šaurā speciālistu sektē, kļūsi ģeķis.”*<sup>23</sup>

Raksts, kur šis izteikums sastopams, vērsts pret sholastisku darbošanos zinātnē, pret pārāk šauru skatījumu un pārlieku problēmas detalizēšanu, resp., pret tiem zinātniekiem–valodniekiem, kuru tēmas Dzintara Soduma nedaudz pārspīlētajā mērogā ir šādas: *“Prefikss pie sufiksa Stendes tā sauktā “Melnā gala” trīs pieupes mājās lietotajā izloksnē un tās vispārcilvēcīgā nozīmē”* un *“Apraksts par noslēpumaino Manceļa sprediķu grāmatas eksemplāru, kam otrādi iesieta 7. loksne”*.

Literārajā pieredzē pati nozīmīgākā ir bijusi piesaiste tādām literāram atzaram kā satīra. “*Skolā iets*” pie Petronija (*Dzīres*), Rablē (*Gargantija un Pantagriels*), de Kostēra (*Pūcēsspieģelis*), Grimmelshauzena (*Simplex Simplicissimus*), jo “izrādās, ka prātīgajā pasaulē ietilpst sava neprātīga, absurda. Humors atslābina, atjūdz, sakustina. Un manā uztverē pasaules lielo satīriķu humors saradojas ar to humoru, kāds sastopams latviešu tautas dziesmās”<sup>24</sup>.

Zviedrijas posmā saistījuši Svifts, viņa *Gulivera ceļojums* un *Pasakas par kublu* (“Pie Svifta mani saista viņa māka satīru vienot ar epiku.”<sup>25</sup>), Stērna *Tristana Šendija dzīve un atziņas*, Kārlaila *Pogu filozofija*, Džoisas *Finegana modus*, Semjuela Batlera *Nekuriene*, Semjuela Džonsona “asprātīgo definīciju pārpilnā angļu valodas vārdnīca”, Kerola *Alise brīnumzemē* un Bērtona *Melancholijas anatomija*.

Tiem klāt gandarījumu devusi arī angļu satīriskā poēma *Pētera Arāja parādības* (*The Vision of Piers Plowman*). Secinājums pēc daudziem gadiem: “Mana satīra ir parasta krievīņu (somu) pēcteča zobgalība, Svifta un zviedru humoristu skola.”<sup>26</sup>

Citas literārās intereses saistītas ar **epu**. “*Eps man devis dziļu miera un gandarījuma sajūtu, kādu citiem mēdz dot dievkalpojums.*”<sup>27</sup> Starp lasītajiem epiem – Čosera *Kenterberijas stāsti*, Miltona *Zaudētā paradīze* un Dantes *Dievišķā komēdija*.

Jaunībā Dzintars Sodums, ieguvis labu pamata humanitāro izglītību Rīgas 1. ģimnāzijā, aizraujas ar latīņu autoriem:

“*Aizrāvos vispirms ar Tibulla smeldzīgajām elēģijām, Horātija un Juvenāla satīrām, Vergilija “Bukolikām” un “Georgikām”, un tulkoju Ovidija “Mākslas mīlēt” pirmās 2 grāmatas. Kļuva savā ziņā elēģiskā panta “specs”. Biju nolēmis aplaimot latviešu tautu arī ar Plauta lugām, Šekspīra komēdijām jaunā tulkojumā un vēl dažiem simtiem sējumu.*”<sup>28</sup>

1999. gada novembrī LaRAs LAPAS 50. numurā rakstnieks saka:

“*Vairs gan neinteresē Ovidija jaunības darbi, bet viņa “Tristia”, mazāk arī lie-liskie elegiķi Tibulls, Propercijs, bet epigrammu autors Marciāls. Protams, joprojām Juvenāla, Persija un Horācija satīras. Klāt Hieronima vēstules. Viņš bija rietumpasaules Gliks, no grieķu un ebreju bībeles tekstiem izveidoja latīnisko Vulgātu.*”<sup>29</sup>

Vācu okupācijas laikā Dzintaru Sodumu interesē tas, ko viņš kā lasītājs dēvē par **elizabetiešu dzeju**:

“*2/3 Šekspīra, Spensers, Nesjs, Sidnijs, Marlovs – dzīvoja un radīja Tjodoru karalienes Elizabetes I valdīšanas laikā 1558–1603 un pirmo Stjuartu laikā. Bruno Saulītīm un man viņi bija stabils pieturas punkts 1941–43 vācu okupācijas laikā.*”<sup>30</sup>

Nora Ikstena intervijā Dzintaram Sodumam uz jautājumu “Vai var teikt, ka vairāk par visu tevi interesējusi īstenība?” saņem pavisam pieticīgu, Sodumam vien raksturīgu atbildi:

“*Ko nu daudz esmu varējis gūt no īstenības. [...] Vai katram trimdas latvietim ir lielāka pieredze nekā man. [...] Par sevi es zinu. Varu stāstīt par savām maiņām. Daļa manas, manu paziņu, draugu, radu pieredzes der arī citiem. To vērts pastāstīt. Vēl pastāv sabiedrības kopīgā pieredze. Par to arī vērts runāt. [...] Fikciju taisīt man neļauj īstenības sirdsapziņa. Turklāt man trūkst notikumu fantāzijas.*” (N. Ikstena. Ārpusnieka pavasaris. *SestDiena*. 2002. gada 11. maijs.)

Šai apcerē stāstītais ir tikai neliela daļa no brīnumainas pasaules – rakstnieka radošās pasaules, viņa gadiem krātās literārās pieredzes un tās pārtapšanas oriģinālos daiļdarbos un konģeniālos tulkojumos.

## ATSAUCES

- <sup>1</sup> Lasmanis, M. (1995). Kam stāstīt, par ko rakstīt. *Jaunā Gaita*. (202): 23.
- <sup>2</sup> Publicēta laikrakstā *SestDiena*. 2002. 11. maijs.
- <sup>3</sup> Frīcis Andersons – bij. Letas žurnālists, Dz. Soduma kara biedrs.
- <sup>4</sup> Skaidrīte Soduma (1921–1999), gleznotāja, rakstnieka dzīvesbiedre.
- <sup>5</sup> Vēstule Dacei Lūsei. 2001. 22. janv.
- <sup>6</sup> Sodums, Dz. (1959). Tulkotāja piezīmes. *Jaunā Gaita*. (20): 66.
- <sup>7</sup> Turpat, 67. lpp.
- <sup>8</sup> Mancelis – Georgs Mancelis (Manzel, Manzelius 1593–1654), vācu izcelsmes mācītājs, latviešu valodnieks. Pirmās latviešu valodas vārdnīcas *Lettus* (1638) sastādītājs.
- <sup>9</sup> Freijs – Alberts Freijs (1903–1968), teologs un literāts, 1933–1940 LU docents.
- <sup>10</sup> Andrejs Johansons (1922–1983) – latviešu kultūrvēsturnieks un literāts, ievērojams esejists.
- <sup>11</sup> Romāns *Priežkalna Roze* – ļoti populārs t. s. triviālās literatūras darbs latviešu sabiedrībā 19. gs. vidū. Tulkots no vācu valodas.
- <sup>12</sup> Žurnāls *Austrums* iznāca no 1885. gada līdz 1906. gadam un bija domāts izglītotam un uzskatos konservatīvam lasītājam.
- <sup>13</sup> Eduards Zicāns (1884–1946) – seno valodu docētājs LU pirms II pasaules kara, tulkotājs un dzejnieks.
- <sup>14</sup> Vēstule Dacei Lūsei. 2001. 22. janv.
- <sup>15</sup> Sodums, Dz. Komentāri “Balādei par Gustu”. *Jaunā Gaita*, (45/46): 82.
- <sup>16</sup> Bruno Saulītis (1922–1970) – latviešu dzejnieks un prozaīķis.
- <sup>17</sup> Ojārs Jēgens (1924–1997) – latviešu dzejnieks, tulkotājs, grafiķis, grāmatu izdevējs.
- <sup>18</sup> Sodums, Dz. (1990). T. S. Eliota poēma “Tukšā zeme”. *Karogs*, (11): 10.
- <sup>19</sup> Velta Sņikere (1920) – Anglijā dzīvojoša latviešu dzejniece.
- <sup>20</sup> Vēstule Dacei Lūsei. 2001. 22. janv.
- <sup>21</sup> Sodums, Dz. (1999). Intelektā barība. *LARAs LAPA*. (50): 97.
- <sup>22</sup> Pirmais dzejolis ar nosaukumu *Pašportrets* uzrakstīts 1949. gadā.
- <sup>23</sup> Sodums, Dz. (1958). Vēl par valodu. *Jaunā Gaita*. (13): 32.
- <sup>24</sup> Sodums, Dz. (1959). Kaut kas no mūža. *Tilts*. (29/30): 69.
- <sup>25</sup> Vēstulē Dacei Lūsei. 2001. 5. dec.
- <sup>26</sup> Vēstulē Dacei Lūsei, 2002. 24. dec.
- <sup>27</sup> Turpat, 72. lpp.
- <sup>28</sup> Turpat, 72. lpp.
- <sup>29</sup> Sodums, Dz. (1999). Intelektā barība. *LaRAs LAPA*. (50).
- <sup>30</sup> Vēstulē Dacei Lūsei, 2002. 24. janv.

## LITERATŪRA

1. Ikstena, N. (2002). Ārpusnieka piezīmes. *SestDiena*. 2002. 11. maijs.
2. Lasmanis, M. (1995). Kam stāstīt, par ko stāstīt. *Jaunā Gaita*. (202).



3. Sodums, Dz. (1958). Vēl par valodu. *Jaunā Gaita*. (13).
4. Sodums, Dz. (1959). Tulkotāja piezīmes. *Jaunā Gaita*. (20).
5. Sodums, Dz. (1959). Kaut kas no mūža. *Tilts*. (29/30).
6. Sodums, Dz. (1964). Komentāri "Balādei par Gustu". *Jaunā Gaita*. (45/46).
7. Sodums, Dz. (1990). T. S. Eliota poēma "Tukšā zeme". *Karogs*. (11).
8. Sodums, Dz. (1999). Intelektā barība. *LARAs LAPA*. (50).

### *Dzintars Sodums: Literary Schools and Literary Experiences*

#### Summary

One of the aspects of comparativism is to study writers' literary schools and literary experiences. During his life, Latvian writer Dz. Sodums has put an emphasis on the impressions generated both by emotionally and intellectually enjoying art as well as on their influence on him as a creative personality. In his autobiographic works in prose, in publicistic essays and poetry he tells us about the books he has been reading and the music he has been listening to during different periods of his life. This is how a researcher can figure out the particularity of a writer's style which has emerged from literary experiences and schools of previous generations.

Among the works translated by Dz. Sodums the most important are *Ulysses* by J. Joyce and T. S. Eliot's poems. Several times Dz. Sodums has written about his experience as a translator, but he shares the most of it in *Translator's Notes* (*Jaunā Gaita*, Nr. 20).

**Гофман: Тынянов**  
**Hofmanis: Tiņanovs**  
**Hoffmann: Tynyānov**

**Федор Федоров**

Daugavpils Universitāte Humanitārā fakultāte  
e-pasts: [rusal@dau.lv](mailto:rusal@dau.lv)

Диалог культур – это не только диалог идей, но и структур. Одна из важнейших структур, созданных и утвержденных Гофманом, – это двойничество, т.е. персонификация различных сторон одного сознания, дробление одной личности на несколько персон. Для европейской культуры XIX–XX вв., в том числе и русской, диалог с Гофманом – один из основных диалогов. В 1890–1920 гг. гофмановская рецепция в России была существенна в прозе, поэзии, драме, в театре, в живописи и графике, и даже в музыке. Роман Тынянова “Смерть Вазир-Мухтара” (1927) построен как разветвленная и сложная система двойников; первоначальное и основное двойничество Грибоедов – Вазир-Мухтар. Двойничество определяет и структуру таких произведений Тынянова, как “Подпоручик Киже” и “Восковая персона”.

**Ключевые слова:** Гофман, Тынянов, двойничество, романтизм.

Контакт художников, как и контакт культур, имеет многоуровневый характер, и самый поверхностный уровень – уровень эмоционального или поверхностно-рационального восприятия тех или иных текстов. Глубинный контакт – это контакт структур, т.е. контакт механизмов художественного анализа бытия, механизмов мышления. Художник, создающий новые структуры, новые модели текстопорождения, гораздо более плодотворен для общелитературного и общекультурного процесса, чем художник, выдвигающий новые идеи. Байронизм как мироощущение был кратковременен – в отличие от лирической поэмы – жанровой структуры, созданной Байроном (*Жирмунский, 1978, с. 9–356*).

Одним из самых плодотворных в этом плане художников является Гофман, чьи структурные модели, структурные схемы оказали первостепенное воздействие на европейское искусство XIX–XX веков, обрели статус архетипических структур, структур-архетипов.

Одна из важнейших структур, созданных и утвержденных Гофманом, – это *двойничество*, специфическая форма противоречия. Противоречие как универсальное состояние мира и человека продемонстрировал еще XVII век в его основных культурных типах, но XVII век сохранял веру в онтологическую норму, поэтому и противоречие мыслил как отклонение от нормы, отсюда и история предполагалась как преодоление противоречия или христианским (барокко), или рациональным (классицизм), или иным (Шекспир) путем. В результате в основу противоречия был положен принцип *или – или*, т.е. в каждый



данный момент человек представляет или позитивное, или негативное качество, и противоположные качества сменяются во временной последовательности (Федоров, 1987, с. 69–83).

Романтизм в качестве магистральной идеи выдвигает идею универсального синтеза. Фр. Шлегель произносит крылатую формулу: “Абсолютный синтез абсолютных антитез” (Шлегель, 1983, с. 296). Но, тем не менее, романтизм исключает взаимопроникновение антитез в сфере антропологии, вхождение минуса в плюс, или плюса в минус. С одной стороны, культура утверждает синтез антитез, с другой стороны, отвергает возможность *иного Я* в человеке, в силу мифологического характера мышления. Двойническая структура и явилась инструментом преодоления возникших аксиомных ножиц. Двойничество – это персонификация различных, по преимуществу антитетичных сторон *одного* сознания, одного человека; это дробление единой, целостной личности на две или несколько персон. В этом смысле гофмановский мир, как и любой двойнический мир, – фантомный мир: в различных топосах действуют *части*, сегменты человека, действуют в облике, в маске человека, человеком, в сущности, не являясь. Человек в мире то и дело наталкивается на себя самого, себя не узнавая, себя преследуя, себя убивая, действует чаще всего под разными именами; многоименность, “псевдонимность” – одно из проявлений двойничества, человеческой дробности. Роман “Эликсир дьявола” (1815–1816) – это своеобразная энциклопедия двойнических структур, и в этом плане – одно из продуктивнейших произведений европейской литературы.

Назову несколько двойнических структур, получивших широкое распространение. Начну с простейших, символических.

1. *Человек и его портрет*. Отношения между персоной и её портретом могут быть различны: а) персона – воплощение отрицательного, портрет – положительного (роман Уайльда “Портрет Дориана Грея”); б) персона – это кажимость, портрет – сущность (повесть Гоголя “Портрет”).
2. *Человек и его зеркальное отражение*. Структура, в основе которой находится пространственное перемещение знаков с одной стороны на противоположную; взаимодействие реального “позитива” и отраженного “негатива”. Данную форму двойничества широко использовала символистская и постсимволистская культура, особенно отражение человека в многочисленных зеркалах, являющих разные грани его лица. На зеркальных “играх” построен кинофильм Тарковского “Зеркало”. В сценарии неосуществленного фильма “Гофманиана” зеркала являлись одним из главных механизмов текстового динамизма.
3. *Человек и его тень*. Отгалкиваясь от двойнических потенциалов ранних новелл Гофмана, Шамиссо в 1813 г. создает новеллу “Удивительная история Петера Шлемия”, в основе которой находится фаустовская ситуация договора человека с дьяволом: обмен тени на кошелек Фортуната. В “Приключении накануне Нового года” (1815) Гофман демонизирует пространство и вводит оппозицию *человек с тенью – человек без тени* в двойнический контекст. Наконец, в 1847 г. Андерсен написал одно из самых ярких своих произведений – новеллу-сказку “Тень”. Есть ученый, пишущий книги “об истине, добре и красоте”, и есть тень ученого, живущая самостоятельной жизнью и добившаяся благосостояния и всеислия. Ученый и тень – полярности: ученый – добро и благородство,

тьень – зло, лицемерие, казуистика. Тень, будучи ничем, пустотой, обретает телесные человеческие формы, начинает править ученым, подчиняет своим низменным заданиям, наконец, выдает ученого за тень, а себя объявляет ученым, а затем убивает. Андерсен утверждает “перевернутость” этических и эстетических критериев в европейском мире. Человек в мире теней обречен на единственную функцию: быть тенью тени (*Андерсен, 1969, т. I, с. 384–397*). Наконец, наиболее распространенный тип двойнической структуры – *две персоны*, существующие именно как персоны, но являющиеся слагаемыми одного человека. (Персон, составляющих человека, может быть и больше, чем две, причем значительно). Главный герой романа “Эликсир дьявола” – Медард, но Медарда сопровождает его сводный брат Викторин; роман строится на их телесной неразличимости. Медард выдает себя за Викторина, Викторин – за Медарда, и кто есть кто – остается непроясненным. Суть же в том, что Викторин – это персонификация животного, греховного начала в Медарде. Но есть и еще одно обстоятельство: настоящее имя героя не Медард, а Франциск; Медард – имя, принятое при поступлении в монастырь, при пострижении. Франциск – имя светское, Медард – духовное; инициированный человек – другой человек. (Двуименность, многоименность – это тоже двойническая структура). Итак, Франциск и Медард – двойники, но Медард имеет в качестве двойника Викторина, более того, Медард действует под многими другими именами; и в этом варианте двойническое “шелушение” есть форма утверждения дробления человека, исчезновения личности. И еще одно. Франциск – Медард, живущий в конце XVIII века, принадлежит к роду художника Франческо, жившего в конце XV века. Объятый дьявольской гордыней, художник Франческо бросает вызов небесному миру, Богу: святую Розалию он пишет обнаженной, с лицом и телом Венеры. Богохульский, “содомский” акт Франческо закрепляется его браком с ведьмой. Потомки Франческо – потомки ведьмы; они не только наследуют греховную природу своих прародителей, они ее усугубляют, они все более и более погружаются в имморализм, что проявляется, прежде всего, в кровосмесительных связях (“греховный род и размножался греховно”). Благодаря наследственности судьба каждого представителя рода предопределена: все они имеют имя, восходящее к Франческо – Францы, Франциски, и в этом смысле они тождественны друг другу; они – хронологические двойники; в сущности, это один человек, существующий в истории в тождественных вариантах (*Гофман, 1984*).

Гофмановское бытие – это разорванное и в силу этого инфернально-трагическое бытие.

Для русской культуры XIX–XX веков, как и для французской и английской, не говоря, естественно, о немецкой и австрийской, диалог с Гофманом – один из определяющих диалогов. Позитивистско-реалистическая культура отодвинула Гофмана на периферию, но в 1890-е годы повсеместно в Европе началось второе пришествие Гофмана. В России диалог с Гофманом был чрезвычайно активен до конца 1920-х годов. Гофмановская рецепция существенна в прозе, поэзии, драме, в театре Мейерхольда, Таирова, Вахтангова, в живописи и графике, даже в музыке.

И теперь Юрий Тынянов, одно из ярчайших явлений русской филологии и русской прозы 1920-х годов. Гофмановское начало и в прозе Тынянова, и в

киносценариях представлено достаточно широко и разнообразно, но речь пойдет только о двойничестве. Три романа Тынянова – “Кюхля” (1925), “Смерть Вазир-Мухтара” (1927) и “Пушкин” (1930-е годы, не закончен)<sup>1</sup> были задуманы как трилогия о трех исторических типах 1820-х годов; три этих типа воплощали гегелевскую триаду: Кюхля – тезис; Вазир-Мухтар (Грибоедов) – антитезис; Пушкин – синтез. Важно, что в название первых двух романов вынесено не имя, а прозвище, и только третий роман назван по имени главного героя. Трилогия не состоялась, и не потому, что третий роман не был завершен, а потому что в 1930-е годы изменились и концепция Тынянова, и его прозаический язык (Белинков, 1965, с. 541). Дилогия же состоялась. В произведениях Тынянова в центре всегда есть событие, представляющее собой слом истории, событие, к которому устремлены или из которого исходят все тематические линии. “Кюхля” и “Смерть Вазир-Мухтара” – это дилогия, связанная восстанием декабристов (14 декабря 1825 г.). В “Кюхле” изображен преддекабристский мир; в “Смерти Вазир-Мухтара” – постдекабристский мир.

Второй роман начинается со вступления, в котором декларируется теза, доказываемая основным текстом. *“На очень холодной площади в декабре месяце тысяча восемьсот двадцать пятого года перестали существовать люди двадцатых годов с их прыгающей походкой. Время вдруг переломилось...”*<sup>2</sup>. “Люди двадцатых годов”, даже если не погибли, даже если не были отправлены в Сибирь, “перестали существовать”; 14 декабря они стали прошлым; их трагедия – трагедия людей, переживших свое время, живущих в чужой эпохе. “Кюхля” написан о человеке преддекабристской эпохи. Дело не в том, что в центре романа Вильгельм Карлович Кюхельбекер, литератор, поэт, лицейский товарищ Пушкина, декабрист, дело в том, что Вильгельм Карлович Кюхельбекер, по Тынянову, – человек, воплощающий преддекабристские двадцатые годы, он их персонификация. Кюхельбекер Тынянова – человек *страсти*, духовного порыва; страстью продиктован каждый его поступок, каждый жест, каждое слово. Страсть определяет целостность, исключает игру, маску, раздвоение. В цельности, бескомпромиссности, в верности идеалам есть высокая романтическая героика. Но Кюхельбекер – не только героико-романтическая личность, но и комическая, он не Кюхельбекер, он – Кюхля. В прозвище, которое вынесено в название, под знак которого поставлен и Кюхельбекер, и все люди 1820-х годов, есть ирония, ирония над страстью. Люди 1820-х годов комически деформированы, это люди – “с прыгающей походкой”. Страсть возвышенна, романтична, но не соотнесена с анализом, поэтому нежизнеспособна, бесперспективна.

Роман и его герой имеют две проекции. *Первая* – роман Сервантеса “Дон Кихот”. По модели “Дон Кихота” и совершается высокая трагикомедия “людей двадцатых годов”. Кюхля – первый в ряду русских Дон Кихотов XX века. *Вторая* проекция – комедия Грибоедова “Горе от ума”. Кюхля – это и есть “горе от ума”, это и есть Чацкий, главный герой комедии. В поздней статье о комедии Грибоедова Тынянов, выдвигая целый ряд прототипов Чацкого, помимо Чаадаева и Байрона, называет Кюхельбекера; странность Чацкого “*фотографически близка к Кюхельбекеру*” (Тынянов, 1969, с. 368).

14 декабря 1825 г. в Петербурге на Петровской площади Дон Кихоты, Чацкие “перестают существовать”. Тынянов пишет: “*Лица удивительной немоты*

появились сразу, тут же на площади, лица, тянущиеся лосинами щек, готовые лопнуть жилами”<sup>3</sup>. На смену Дон Кихоту является Дон Дьего (в романе Сервантеса это важнейшая этико-идеологическая оппозиция). Этическая и гражданская философия Дона Дьего заключена в таких его словах: “*Странствующим рыцарям подобает искать только таких приключений, которые подадут надежду на благополучный исход, а не таких, которые решительно никакой надежды не подадут, ибо смелость, граничащая с безрассудством, заключает в себе более безумия, нежели стойкости*”. (Сервантес, 1970, т. II, с 123). На смену Чацкому приходит Молчалин (оппозиция Чацкий – Молчалин – центральная оппозиция в комедии Грибоедова).

Грибоедов в “Смерти Вазир-Мухтара” – человек постдекабристского мира. Итак, *всемирная* оппозиция Дон Кихот – Дон Дьего, на русской почве заявившая о себе как оппозиция Чацкий – Молчалин – это инвариант, который в 1820-е годы оформляется в варианте Кюхельбекер – Грибоедов, а точнее, Кюхля – Вазир-Мухтар. Если Кюхля – страсть, “жизнь”, “винное брожение”, то Вазир-Мухтар – это разум, позитивизм, “уксусное брожение”. О сущности Грибоедова – Вазир-Мухтара свидетельствует эпитафия из Баратынского: “*Взгляни на лик холодный сей, / Взгляни: в нем жизни нет; / Но как на нем бывлых страстей / Еще заметен след!*” (Баратынский, 1989, с. 129). Роман и начат демонстрацией *нового* Грибоедова, Грибоедова, встречаемого в жандармском Петербурге пушками Петропавловской крепости, принимаемого столпами режима и самим императором, награждаемого чинами, орденами, деньгами. Для “людей двадцатых годов”, бывших друзей он стал *чужим*, и он стал *своим* для людей новой эпохи, они стали новыми друзьями, а новые друзья расстреливали, судили, вешали друзей старых.

Через роман в качестве доминантной темы проходит тема предательства, измены. Новая эпоха – эпоха предателей. И Грибоедов в романе – изменник; весь роман – это история его непрерывных измен и одной большой измены. Грибоедов был не только человеком двадцатых годов, он был “учителем”, “идолом”, “Самсоном-богатырем”, творцом “Горя от ума”. Теперь, после 14 декабря, он стал Вазир-Мухтаром, чиновником, делающим блистательную карьеру, творцом Проекта учреждения Российской Закавказской компании.

Итак, на смену Дон Кихотам пришли Дон Дьего, на смену Чацким – Молчалины, на смену Кюхлям – Вазир-Мухтары, на смену поэтам – чиновники, на смену “Горю от ума” – Проекты. Поэзия служила свободе, Проект служит рабству.

В “Смерти Вазир-Мухтара” важна оппозиция сущность – кажимость, видимость. Преддекабристская личность была целостна, едина. Постдекабристская личность начинает дробиться, и прежде всего распадается сущность и кажимость, лицо – и мундир. Роман Тютчева – роман метонимий, имеющих символический смысл. Вместо человека, лица называется мундир. Эта метонимия восходит в “Горю от ума”, к знаменитым словам: “*Мундир! один мундир! он в прежнем их быту / Когда-то укрывал, расшитый и красивый, / Их слабодушие, рассудка нищету...*”. (Грибоедов, 1987, с. 87–88). В романе говорит, действует, строит планы, создает Проекты мундир, кажимость. Более того, история – это вращение кажимости в сущность, мундира в лицо. Утрачивается свобода воли, свобода

выбора, свобода суждения. Тынянов пишет: *“Ноги его ныли, как у человека, который идет не туда, куда хочет, а в противоположную сторону”*<sup>4</sup>. История – это превращение человека в “колесико и винтик” государственной машины.

На этой почве, на этой основе и возникает в романе двойничество, имеющее достаточно разветвленную, сложную организацию. Значительная группа персонажей, имеющих *самостоятельное* значение, представляющих определенный социально-этический тип постдекабристской России, актуализирует то или иное качество центрального персонажа – Грибоедова. Будучи самостоятельными, сплошь и рядом Грибоедову противодействуя, они, тем не менее, входят в личность Грибоедова как ее определенная грань. Однозначные, они “выбалтывают” то, что скрыто в грибоедовской неоднозначности, сложности. Они – персонифицированные версии доведенных до крайней степени идей и качеств Грибоедова. Грибоедов складывается из этих персонажей, как из “кубиков”. Он окружен этими двойниками, и он – эти двойники. Некоторые двойники проходят через весь роман, некоторые появляются на короткое время.

Структура двойнических оппозиций различна. В своей основе они имеют или внешнее сходство персонажей (Грибоедов – Грибов, Грибоедов – Мальцов), или сходство внутреннее, психологическое (Грибоедов – Булгарин), или идентичность жизненных событий и поступков (Грибоедов – Вишняков, Грибоедов – Майборода) и т.д.

Конкретные функции двойников тоже различны и, как правило, связаны с тематическими рядами. Например: С темой предательства, прежде всего, связана двойническая оппозиция Грибоедов – Майборода (Майборода – реальное лицо; офицер, принятый в Южное общество, написал донос на Пестеля; через 20 лет покончил самоубийством). С темой Проекта связана структура Грибоедов – Мальцов. Через роман проходит тема дома, домашней идиллии, некоей плотоядной жизни, противоположная теме дорог, странствий. Тема дома решается различными путями, в том числе и через систему развернутых двойнических отношений: Грибоедов – Грибов, Грибоедов – Булгарин, Грибоедов – Эдмунд Кин и даже Грибоедов – Натти Бумпо из “Прерий” Купера и т.д.

По мере движения романа изображение Грибоедова через двойников становится все более значительным. В некоторых главах Грибоедов непосредственно не изображается, он как бы выпадает из действия. Например, в 8-й главе<sup>5</sup> на авансцену выходит тема евнуха, тщательно и подробно описывается евнух Ходжа-Якуб. Но все дело в том, что Ходжа-Якуб – двойник Грибоедова, и через Ходжа-Якуба утверждается идея грибоедовского бесплодия. Начавшееся изменой оборачивается бесплодием, несмотря на великие таланты: не напечатано “Торе от ума”, не осуществлен Проект, бессмысленная гибель. Наконец, как символ всего неосуществленного – мертворожденный ребенок.

Вазир-Мухтар – это кажимость Грибоедова, мундир, маска, но кажимость постепенно становится сущностью, мундир – лицом, что и определяет смерть Грибоедова, ставшего Вазир-Мухтаром. Грибоедов – Вазир-Мухтар – ценностные полюсы, центральная двойническая оппозиция; Грибоедов – это автор “Горя от ума”, человеческая норма; Вазир-Мухтар – государственный чиновник, антинорма; движение от целостности нормы к целостности антинормы совершается через непрерывное двойническое дробление.

Наконец, есть еще один двойник, посмертный: он появляется в последней – 13-й главе, это собранное из разных кусков тело, которое названо Грибоедом. *“Там должно лежать его имя, и ты возьми здесь то, что более всего подходит к этому имени. Этот однорукий [...], он лучше всего сохранился, и его меньше всего били. Цвета его волос разобрать нельзя. Возьми его и прибавь руку с перстнем, и тогда у тебя получится Грибоед. Однорукого взяли, руки приложили. Получился Грибоед”*<sup>6</sup>.

Грибоед как знак посмертной цинической мистификации. Все двойнические структуры, о которых шла речь, – это основные структуры, связанные с Грибоедовым. Но в романе множество иных двойнических структур, по-разному построенных, часто локальных. Один пример: *“Нессельрод усадил Грибоедова рядом с собой. В карете было душно и неприятно, карлик забыл дома приятную улыбку. Он снова найдет ее во дворце. В карете же он сидит страшный, без всякого выражения на сером личике и в странном, почти шутовском наряде”*<sup>7</sup>.

Пространство романа населено двойниками; двойничество сохраняется даже после смерти. Двойничество находится в основе и других произведений Тынянова.

В 1927 г. была написана новелла “Подпоручик Кижэ”, одно из самых знаменитых сочинений писателя. Событийную основу новеллы образует оппозиция подпоручик Кижэ – поручик Синюхаев. “Военный писарь” Преображенского полка, *“...молодой еще, мальчик”, знавший, что “если к шести часам приказ не поспеет, адъютант крикнет: “Взять”, и его возьмут”, переписывая приказ, допустил две ошибки: “поручика Синюхаева написал умершим”, а вместо “Подпоручики же Стивен, Рыбин и Азакчеев...” написал: “Подпоручик Кижэ, Стивен, Рыбин и Азакчеев...”*<sup>8</sup>. Подпоручик Кижэ, плод писарской ошибки, в короткое время делает фантастическую карьеру, но начало ее оказалось драматическим: *“крикнувший” под окном императора: “Караул!”*, *“оказался злоумышленником”, был “осужден на кобылу” и “Сибирь”*. После экзекуции *“двое гвардейцев” повели “подпоручика Кижэ в Сибирь”*: *“Они пошли по улице, удаляясь от полка ровным шагом, ружья на плечо, и изредка посматривали косвенным взглядом, не друг на друга, но на место, заключенное между ними”*<sup>9</sup>; *“От шлагбаума к шлагбауму, от поста к крепости, они шли прямо и с опаскою посматривали на важное пространство, шедшее между ними”*<sup>10</sup>. Но когда *“они зашли уже в глубь российской империи”*<sup>11</sup>, последовал новый приказ императора: *“Подпоручика Кижэ, в Сибирь сосланного, вернуть, произвести в поручики и [...] женить”*<sup>12</sup>. И далее жизнь потекла сама собой: Кижэ исправно служил, был произведен в капитаны, потом в полковники, стал командиром полка, родился сын. Наконец, полковник Кижэ был произведен в генералы: *“Это был полковник, который не клянчил имений, не лез в люди за дяденькиной спиной, не хвастун, не щелкун. Он нес службу без ропота и шума”*<sup>13</sup>. И император сказал: *“Дивизией погодить его обременять. Он потребен на важнейшее”*<sup>14</sup>. Но когда генерал Кижэ был вызван к императору, он *“опасно заболел”* и через три дня скончался.

*“Похороны генерала Кижэ долго не забывались С.-Петербургом [...]”*



*Полк шел со свернутыми знаменами. Тридцать придворных карет, пустых и наполненных, покачивались сзади. Так хотел император. На подушках несли ордена.*

*За черным тяжелым гробом шла жена, ведя за руку ребенка.*

*И она плакала.*

*Когда процессия проходила мимо замка Павла Петровича, он медленно, сам-друг, выехал на мост ее смотреть и поднял обнаженную шпагу.*

*– У меня умирает лучшие люди”<sup>15</sup>.*

Государство в лице императора узаконило ничто, описку; описка, ничто было внесено в ряд “лучших людей”.

Иначе сложилась судьба поручика Синюхаева. “Он привык внимать словам приказов как особым словам, не похожим на человеческую речь. Они имели не смысл, не значение, а собственную жизнь и власть”<sup>16</sup>.

*“Когда он услышал слова приказа, он сначала остался стоять на месте, как недослышавший человек. Он тянулся за словами. Потом перестал сомневаться. Это о нем читали. И, когда двинулась его колонна, он начал сомневаться, жив ли он”<sup>17</sup>.*

Наконец, осознав, что умер, он покинул казарму и пошел в Гатчину – к отцу, лекарю при бароне Аракчееве. Отец написал прошение, но сына “постеснялся держать у себя дома, а положил его в госпиталь и написал на доске над его кроватью: “*Mors occasionalis. Случайная смерть*”<sup>18</sup>. Барон Аракчеев, донесший императору, что “умерший поручик Синюхаев явился в Гатчину”, “сказался живым и подал прошение о восстановлении в списках”, получил от императора выговор. “Он сам пошел в госпиталь и велел немедленно звать умершего поручика, выдав ему белье, а офицерскую одежду, значащуюся в описи, задержать”<sup>19</sup>.

И “умерший” поручик Синюхаев кружил вокруг Петербурга, потом в Петербурге. Наконец, он “исчез без остатка, рассыпался в прах, в мякину, словно никогда не существовал”<sup>20</sup>. Так живое было превращено в ничто.

История, рассказанная Тыняновым, – двойническая история, демонстрирующая российский миропорядок. И суть этой истории не только в том, что поручик Синюхаев, реальный человек, имеет двойника в лице подпоручика, а потом генерала Киже, человека несуществующего, псевдочеловека, человека с нулевым реальным статусом; логика мысли и чувствования Синюхаева свидетельствует, что его другое Я есть ничто, описка писаря. Писарь порождает и умерщвляет, и инструмент писарской демиургии – канцелярская бумага. Ситуация Синюхаев – Киже имеет не только конкретный, “человеческий” смысл, но и, по причине аллегоричности тыняновского повествования, расширительный смысл: в Российской империи двойником жизни, достаточно призрачной, синюхаевской, является ничто, т.е. прах, смерть, иллюзия.

И здесь на первый план выдвигается мотив подмены. В сущности, история, рассказанная в новелле, – это тотальная история подмен: некто, крикнувший под окном императора “Караул!”, подменяется подпоручиком Киже, поручик Синюхаев подменяется трупом, Авдотьи подменяются Селеменами и т.д. Но венчающая весь этот ряд подмена связана с третьим основным персонажем – с императором Павлом I.

Молодой солдат, смотревший с интересом на экзекуцию подпоручика Киже, вечером *“заворочался на нарах и тихонько спросил у старого гвардейца, лежащего рядом:*

*– Дяденька, а кто у нас императором?*

*– Павел Петрович, дура, – ответил испуганно старик.*

*– А ты его видал?*

*– Видел, – буркнул старик, – и ты увидишь.*

*Они замолчали. Но старый солдат не мог заснуть. Он ворочался. Прошло минут десять.*

*– А ты почто спрашиваешь? – вдруг спросил старик молодого.*

*– А я не знаю, – охотно ответил молодой, – говорят, говорят: император, а кто такой – неизвестно. Может, только говорят...*

*– Дура, – сказал старик и покосился по сторонам, – молчи, дура деревенская.*

*– Прошло еще десять минут. В казарме было темно и тихо.*

*– Он есть, – сказал вдруг старик на ухо молодому, – только он подмененный”<sup>21</sup>.*

Разговор солдат – разговор по поводу Киже, но естественно переключен на императора. Молодой солдат с “деревенской” наивностью произносит то, что всем очевидно, но о чем все молчат: Киже – ничто, пустота. Киже, ничто, произведенное в жизнь, “пустое пространство” в сопровождении часовых движется *“в глубь Российской империи”* (*“Пустое пространство, терпеливо шедшее между ними”<sup>22</sup>*). Сказанное под занавес 12-й главы становится основным предметом рассмотрения в 13-й главе, которая всецело посвящена императору. И деятельность императора объявлена производством пустоты. *“Он согнул в бараний рог всех губернаторов и генералов матери [...] И что же? Вокруг образовалась большая пустота”<sup>23</sup>*. Через некоторое время: *“И вокруг стало пусто”<sup>24</sup>*. И фраза в виду ее важности трансформирована в абзац. Как и следующая: *“Кругом была измена и пустота”<sup>25</sup>*. И еще: *“...исполнительная власть путала все канцелярии, и поэтому были: сомнительная измена, пустота и лукавое подчинение”<sup>26</sup>*. Киже – описка писаря, завизированная императором и превратившая описку в государственный акт. В этом смысле Киже – символический образ императорской “властной” деятельности.

Но если все есть “пустота”, то не есть ли и император – “пустота”, ничто, выдумка, “описка”? Не есть ли и император – тот же Киже, только с еще более головокружительной карьерой? Так расширяется функция Киже. Двойник Синюхаева, он становится двойником самого императора. Павел I – это Киже, и Киже – это Павел I – такова подсказка “молодого солдата” недогадливому читателю. И весь этот фрагмент заканчивается совершенно обескураживающей информацией, сосредоточенной в предложении, опять же оформленном в виде абзаца: *“А между тем, он был единственный после долгих лет законный самодержец”<sup>27</sup>*. Итак, Киже, ничто есть “единственный” “законный самодержец”. Такова историческая сущность российской власти.



В этой же 13-й, “нехорошей” главе мотив пустоты сопрягается с мотивом смерти, т.е. мотив Куже с мотивом Синюхаева; точнее говоря, эти мотивы сливаются в нерасторжимое целое. И мертвое органично связывается с родителями императора.

*“И его тяготило желание опереться на отца, хотя бы на мертвого. Он вырыл из могилы убитого вилкою немецкого недоумка, который считался его отцом, и поставил его гроб рядом с гробом похитительницы престола. Но это было сделано так, более в отместку мертвой матери, при жизни которой он жил как ежеминутно приговоренный к казни. Да и была ли она матерью? Он знал что-то смутное о скандале своего рождения. Он был человек безродный, лишенный даже мертвого отца, даже мертвой матери”<sup>28</sup>.*

В процитированном фрагменте все высказано до последней точки. Во-первых, настойчиво акцентируются “мертвые родители” императора. Суть не в том, что они умерли, суть в том, что их то ли не было вообще, то ли они были чем-то вроде Синюхаева, над которым повешена табличка “Mors occasionalis”. Во всяком случае, их жизнь поставлена под знак не только сомнения, но отрицания. Но и сам Павел при жизни матери тоже имел статус Синюхаева почти с той же табличкой: “жил ежеминутно приговоренный к казни”. Статус Синюхаева он имеет и тогда, когда стал императором: сын “мертвого отца” и “мертвой матери” – мертвый сын.

Во-вторых, досказан до конца мотив подмены, начатый в словах старого солдата. У “законного самодержца” не только настоящий отец подменен “немецким недоумком”, но и мать подменена, что обретает уже совершенно фантазмагорический характер: “Да и была ли она его матерью?” “Законный самодержец” – “человек безродный”, “подменный”, и в этом смысле Павел I – это подмена Куже, подмена Синюхаева. Есть император Павел Петрович – и есть демонстрирующие его сущность двойники: Куже и Синюхаев, двойником Павла I является и писарь.

Во всяком случае, все они неотъединимы друг от друга. И именно неотъединимость императора и его двойников демонстрирует заключительная глава новеллы, информирующая о смерти главных персонажей и об их посмертном бытии; в качестве информатора, распределяющего все исторические роли, предстает “С.-Петербургский Некрополь”.

*“Имя его [генерала Куже. – Ф.Ф.] значит в “С.-Петербургском Некрополе”, и некоторые историки вскользь упоминают о нем. В “Петербургском Некрополе” не встречается имени умершего поручика Синюхаева. Он исчез без остатка, рассыпался в прах, в мякину, словно никогда не существовал. А Павел Петрович умер в марте того же года, что и генерал Куже, – по официальным известиям, от апоплексии”<sup>29</sup>.*

Историки упоминают того, кого не было. Историки не упоминают того, кто был, существовал. Заключительный абзац еще раз соединяет генерала Куже и Павла Петровича, как тень и тело, как сущность и кажимость. Наконец, в последних словах появляется некий писарь, написавший “от апоплексии”, т.е. неправду, хотя, наверное, не в результате собственной ошибки, и тот писарь, который, как некогда сам Павел Петрович, эту ошибку санкционировал. Российская история вступила в новую фазу, неотличимую от фазы прежней.

“Рассказывая о “тени слова” [и это введение еще одного двойнического аспекта. – Ф. Ф.], – писал В. А. Каверин, – Тынянов не показывает характер героя – героя нет, нет и характера. Зато с поразительной достоверностью показан характер государства” (Каверин, В.; Новиков, Вл., 1988, с. 220).

В поздней “Восковой персоне” (1931, опубл. в 1932), в отличие от рационально-жесткого и сжатого “Подпоручика Кижэ”, орнаментально-гротескной и описательно-развернутой, сюжетным ядром является заглавная восковая персона Петра Первого, изготовленная “графом Расстрелием”.

*“И, закинув голову, в голубом, и опершись руками о подлокотники, протянув удобно вперед длинные ноги, – сидела персона.*

*Издали смотрел на нее шестипалый.*

*Так вот какой он был!*

*Большой, звезда на нем серебряная!*

*И все то – воск.*

*Воск он всю жизнь собирал по ухажью и в ульях, воск он тапчивал, резал, в руках мял, случалось, делал из него свечки, воск его пальцы помнили лучше, чем хлеб, который он сегодня утром ел, – и сделали из того воска человека!*

*А для чего? Для кого? Зачем тот человек сделан, и вокруг собаки стоят, птица висит? И тот человек смотрит в окно? Одетый, обутий, глаза открыты”.*

*“И ему захотелось пощупать воск рукой. Он еще подошел.*

*Тогда чуть зазвенело, звякнуло, и тот стал подниматься.*

*Шестипалый стоял, как стояли в углу натуралки, – он не дышал.*

*И еще звякнуло, зашипело, как в часах перед боем, – и, мало дрогнув, встав во весь рост, повернувшись, – воск сделал рукой мановение – как будто сказал шестипалому:*

*– Здравствуй”<sup>30</sup>.*

Восковая персона – не что иное, как посмертный двойник Петра, его посмертная судьба, пространством которой явилась “куншткамора”, Россия, созданная Петром, оставленная в наследство потомкам. Созданная после смерти Петра, восковая персона вводится в контекст гофмановских автоматов, гротескных двойников людей.

Двойничество у Тынянова – как бы рационально оно ни строилось – это всегда иррационально-готическое гофмановское пространство.

И последнее. Двойничество – предпозитивистская структура, демонстрирующая диалектику до диалектики, или иначе: диалектику sub specie мифологии. Но двойничество – и постпозитивистская структура, демонстрирующая неомифологическое, постдиалектическое мышление. Но в том и другом случае – это символическая форма демонстрации человеческого раскола.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Андерсен, Г.Х. (1969). *Сказки и истории*. В 2-х томах. Ленинград: Художественная литература.
2. Баратынский, Е.А. (1989). *Полное собрание стихотворений*. Ленинград: Советский писатель.
3. Белинков, А. (1965). *Юрий Тынянов*. Москва: Советский писатель.
4. Гофман, Э.Т.А. (1984). *Эликсиры сатаны*. Ленинград: Наука.
5. Грибоедов, А.С. (1987). *Сочинения в стихах*. Ленинград: Советский писатель.
6. Жирмунский, В.М. (1978). *Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы*. Ленинград: Наука.
7. Каверин, В.; Новиков, Вл. (1988). *Новое зрение: Книга о Юрии Тынянове*. Москва: Книга.
8. Сервантес, М. де (1970). *Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский*. Москва: Художественная литература.
9. Тынянов Ю.Н. (1959). *Сочинения*. В 3-х томах. Москва–Ленинград: Гослитиздат
10. Тынянов, Ю.Н. (1969). *Пушкин и его современники*. Москва: Наука.
11. Федоров, Ф.П. (1987). *Человек в романтической литературе*. Рига: ЛГУ.
12. Шлегель, Ф. (1983). *Эстетика. Философия. Критика*. В 2-х томах. Москва: Искусство.

## СНОСКИ

- 
- <sup>1</sup> Проза Тынянова, с указанием в сносках тома и страниц, цитируется по изданию: Тынянов, Ю.Н. (1959) Сочинение в 3 томах. Москва – Ленинград.
  - <sup>2</sup> Там же: т. II, с. 9.
  - <sup>3</sup> Там же: т. II, с. 9.
  - <sup>4</sup> Там же: т. II, с. 336.
  - <sup>5</sup> Там же: т. II, с. 339–355.
  - <sup>6</sup> Там же: т. II, с. 455.
  - <sup>7</sup> Там же: т. II, с. 46.
  - <sup>8</sup> Там же: т. I, с. 332.
  - <sup>9</sup> Там же: т. I, с. 339.
  - <sup>10</sup> Там же: т. I, с. 343.
  - <sup>11</sup> Там же: т. I, с. 344.
  - <sup>12</sup> Там же: т. I, с. 346.
  - <sup>13</sup> Там же: т. I, с. 354.
  - <sup>14</sup> Там же: т. I, с. 354.
  - <sup>15</sup> Там же: т. I, с. 355.
  - <sup>16</sup> Там же: т. I, с. 333.
  - <sup>17</sup> Там же: т. I, с. 334.
  - <sup>18</sup> Там же: т. I, с. 347.
  - <sup>19</sup> Там же: т. I, с. 350.
  - <sup>20</sup> Там же: т. I, с. 356.
  - <sup>21</sup> Там же: т. I, с. 339–340.
  - <sup>22</sup> Там же: т. I, с. 344.

<sup>23</sup> Там же: т. I, с. 344.

<sup>24</sup> Там же: т. I, с. 345.

<sup>25</sup> Там же: т. I, с. 345.

<sup>26</sup> Там же: т. I, с. 345.

<sup>27</sup> Там же: т. I, с. 345.

<sup>28</sup> Там же: т. I, с. 345.

<sup>29</sup> Там же: т. I, с. 356.

<sup>30</sup> Там же: т. I, с. 429–430.

## *Hofmanis: Tiņanovs*

### Kopsavilkums

Kultūru dialogs ir ne vien ideju, bet arī struktūru dialogs. Viena no būtiskākajām struktūrām, kādu radījis un nostiprinājis E. T. A. Hofmanis, ir dubultniecība, kas personificē vienas apziņas dažādas puses, vienas personības saskaldīšanu vairākās personās.

19.–20. gs. Eiropas un Krievijas kultūrā dialogs ar Hofmani ir viens no pamatdialogiem. Laika posmā no 1890. līdz 1920. gadam Hofmaņa recepcija Krievijā norisinājās prozā, dzejā, drāmā, teātrī, glezniecībā un grafikā, arī mūzikā.

Tiņanova romāns “Vazirmuhtara nāve” (1927) ir veidots kā sazarota un kompleksa dubultnieku sistēma, kas pirmām kārtām skar romāna centrālo personāžu; sākotnējie un galvenie dubultnieki tajā ir Gribojedovs – Vazirmuhtars.

Dubultniecība nosaka arī tādu Tiņanova darbu struktūru kā “Podporučiks Kiže” un “Vaska persona”.

**Atslēgvārdi:** Hofmanis, Tiņanovs, dubultniecība, romantisms.

## *Hoffmann: Tynyanov*

### Summary

One of the most essential structures, introduced and consolidated by E. T. A. Hoffmann, is the structure of doubles, i.e. the personification of *diverse* aspects of a *single* consciousness, split of one personality into several persons. For the dialogue of cultures is not only a dialogue of ideas, but also a dialogue of structures.

In the European culture of the 19–20<sup>th</sup> centuries, including Russian culture, dialogue with Hoffmann is of a major importance. In 1890–1920's, Hoffmann's reception in Russia is carried out in prose, poetry, drama, theatre, painting and graphic arts, even in music.

Tynyanov's novel “Death of Vazir-Mukhtar” (1927) is constructed as a ramified and complex system of doubles, first and foremost affecting the central character. The basic and primary double in the novel is Griboyedov – Vazir-Mukhtar. The structure of doubles is manifested in other works by Tynyanov, e.g. “Lieutenant Kije” and “Wax Person”.

**Key words:** Hoffmann, Tynyanov, the structure of the double, romanticism.

## Jugendstila motīvi lietuviešu un latviešu īsprozas darbos Motifs of Art Nouveau in Lithuanian and Latvian Prose

**Aurēlija Mīkolaitīte (*Aurelija Mykolaitytė*)**

Kauņas Vītāuta Dižā universitātes lektore

Lietuviešu literatūras katedra,

Donelaiča 52-212, 44244 Kauņa, Lietuva

E-pasts: aurelija.mykolaityte@delfi.lt

Lietuviešu un latviešu rakstnieki nebija vienaldzīgi pret Eiropā populārām idejām: īsprozas darbos parādās dzīvās dabas vienotības vīzija, dzīves slavēšana, pievērsta uzmanība dzīvības tapšanai, dabas skaistumam. Baltu literatūra radoši pieņēma jaunus meklējumus, piemērojoties savai kultūras pieredzei, nereti to savienojot ar baltiskās pasaules uztveres modeli, folkloras tradīcijām. Lielāku iespaidu jūgendstils atstāja latviešu prozā, īpaši daudz tam atbilstīgu stāstu, tēlojumu varam atrast J. Akuratera daiļradē, darbos, kas parādās no 1906. līdz 1914. gadam. Jūgendstila iezīmes saskatāmas arī Aspazijas, F. Bārdas, J. Jaunsudrabiņa tā laika īsprozā. Lietuviešu autori vairāk pieturējās pie tradīcijas, jūgendstila īpašības parādās rakstnieku S. Čurļonienes-Kīmantaites, M. Šveikauskaites-Pušaites, I. Šeiņa, V. Kreves agrīnajā prozā. **Atslēgvārdi:** jūgendstils, literārie žurnāli, savienošanās ar dzīvo dabu motīvs, vitāla cilvēka atveidojums, interese par dzīvības tapšanu, “brīvās dabas” estetizēšana.

20. gs. sākumā Lietuvas un Latvijas literatūras dzīvē parādījās daudz jaunu vārdu: Sofija Čurļoniene-Kīmantaitē (*Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė*, 1886–1958), Marija Šveikauskaitē-Pušaitē (*Marija Šveikauskaitė-Pušaitė*, 1893–1934), Vincs Kreve (*Vincas Krėvė*, 1882–1954), Igns Šeiņus (*Ignas Šeinius*, 1889–1959), Pauļus Galaune (*Paulius Galaunė*, 1890–1988), Jānis Akuraters (1876–1937), Aspazija (1865–1943), Jānis Jaunsudrabiņš (1877–1962), Fricis Bārda (1880–1919). Viņus apvienoja vēlēšanās pārvarēt nacionālās literatūras provinciālismu un atvērties Eiropas kultūrai. Jaunie rakstnieki neapmierinājās ar savu priekšgājēju daiļradi – viņi centās izrauties no tradīcijām, tiecās rakstīt moderni. Pateicoties šiem lietuviešu un latviešu rakstniekiem, baltu literatūrā sākās būtiskas pārmaiņas; tas bija jauna satura un izteiksmes meklējumu, agrā modernisma laiks.

Lielākā daļa no jauno rakstnieku darbiem sākumā tika publicēti avīzēs un žurnālos. Lietuvā un Latvijā par jauniešu tribīni kļuva izdevumi *Aušrinė*, *Vairas*, *Pirmasai Baras*, *Dzelme*, *Stari*, *Pret Sauli*. Ja aplūkosim 19. gs. beigu un 20. gs. sākuma Eiropas literatūru, redzēsim līdzīgu situāciju. Mākslinieki un rakstnieki, neapmierināti ar vecās preses saturu un poligrāfisko kultūru, sāka izdot jaunus izdevumus. Pēc mākslas zinātnieka Stefena Čūdi-Madsena (*Stephen Tschudi Madsen*) vārdiem, tajā laikā Eiropā parādījās apmēram simts jaunu mākslas izdevumu<sup>1</sup>. Kā paraugi lietuviešu un latviešu žurnāliem varēja būt franču *La Revue Blanche*, angļu *The Studio*, vācu *Jugend und Pan*, austriešu *Ver Sacrum*, poļu *Życie* un *Chimera*, krievu *Mir Iskusstva*.

Šie žurnāli publicēja jaunu mākslinieku un rakstnieku darbus, daļa no tiem vēlāk ieguva jūgendstila apzīmējumu. Lietuviešu un latviešu literātiem arī nebija svešs jaunais stils, tas atstāja iespaidu baltu mākslas un literatūras žurnālu izdevniecībā.

Jūgendstila mākslas darbos redzam tieksmi attēlot dzīvo dabu, tās formas bagātību. Interesēties par visu, kas dzīvs, Eiropas māksliniekus inspirēja Ernsta Hekela (*Ernst Haeckel*) monisma teorija, Frīdriha Nīčes (*Friedrich Nietzsche*) vitālisma koncepcijas. **Dzīvās dabas vienotības vīzija** bija tuva ne vien māksliniekiem, bet arī rakstniekiem. Baltu literāti šo ideju īstenoja ļoti savdabīgi.

Latviešu rakstnieks J. Akuraters stāstā *Olģerta saules lēkts* (1909) apraksta jaunu cilvēku, kas dzīvo neziņā, ir noguris un slims garā. Dekadentiskas noskaņas viņam palīdz pārvarēt vienreiz redzēta dzīvības mistērija:

*“Un kā brīdī agrāk šaubās un domās, tā tagad brīnumā viņš pārvērtās mēmā statujā un lūkojās uz rītiem. Tur pacēlās lēnām liels dievīgs tēls un stiepa rokas kā svētidams pār zemi, un viņa krūtīs kā sirds zvēroja un asiņoja – saule.*

*Un Olģerts smaidīja. Viņš saprata visu: sevi un pasauli, būtību un nāvi un savu cilvēka ceļu. Viņam likās, ka mūžīga gaisma nolist pār viņa dzīvības koku un novītušie ziedi atdzimst no šīs rīta dimdoņas. Dzīvības saldums plūda iz rožainām straumēm un šalca ap viņu kā okeāns. Kā saulei viņam jātop: ik rītus jaunam un dzīvības karstam, un augstam, neaizsniedzamam!*

*Viņam likās, ka sena pasaka piepildītos. Bērns būdams, bija viņš dzirdējis, ka pār izredzētiem debesīs atveroties... un tas bija noticis: gaisma lija pār viņa miesu un dvēseli.”<sup>2</sup>*

J. Akuraters tēlo, kā mainās Olģerta skats uz pasauli un sevi, kā dekadentiskais pesimisms atdod vietu jūgendiskam optimismam. Tas bija svarīgi visiem jūgendstila māksliniekiem. Latviešu rakstnieka idejas ir tuvas domām, kuras sludināja Minhenes žurnāls *Jugend*:

*“Jaunība ir esamības prieks, spēja baudīt dzīvi, tās ir cerības un mīlestība, ticība cilvēkiem, jaunība un dzīve, jaunība un krāsas, forma, gaisma.”<sup>3</sup>*

Citētais stāsta fragments atklāj monistisko pasaules uztveri – rakstnieks uzskatāmi izmantoja ļoti populāras tā laika *hekelisma* idejas. Interesanti ir tas, ka J. Akuraters neaizmirst baltiskās kultūras tradīciju – dzīvās dabas vienotības vīzija viņa darbā rod ietilpīgu atvērušās debess tēlu.

Līdzīgu moderno ideju savienojumu ar baltisko pasaules uztveri varam pamanīt arī lietuviešu literatūrā. Rakstnieks V. Kreve to pašu tēlu izmantoja tēlojumā *Gribo* (1921) – jauns cilvēks gribētu redzēt atvērušās debesis, jo bija dzirdējis, kā par to runā tēvs un dzied māte. Folkloristiskais motīvs palīdz atklāt modernās sabiedrības traģēdiju – pūles pārvarēt iekšējās pretrunas un bezspēcīgumu, mēģinot kaut ko mainīt.

Abi rakstnieki, J. Akuraters un V. Kreve, modernās idejas sludināja radoši: dzīvās dabas vienotības vīzija nebija akli pārvietota uz baltu literatūru, bet pārdzīvota, apzināta savā kultūras telpā. Viņiem bija svarīga baltu kultūras pieredze, kas ļāva radīt jaunus tēlus, tuvas folkloras tradīcijām.

Dzīvās dabas vienotības vīzija rada plašu atbalsi baltu literatūrā: par to liecina jauno rakstnieku teksti, piemēram, S. Čurļonienes-Kīmantaites *Pats ar sevi* (1909), V. Kreves *Dzeņa liktenis* (1922), F. Bārdas *Cīruļu māsiņa* (ap 1907–1908).

19. gs. beigās – 20. gs. sākumā Eiropas mākslinieku darbiem ir raksturīga **dzīves slavēšana**. Lietuviešu un latviešu rakstnieki arī glorificēja dzīvību. J. Akuratera stāstā *Mana vismīļā* (1906) varam atrast garus ditirambus saulei un mūžīgai dzīvībai:

*“Un saule lej savu karstu uguni pār jauno skaistuli zemi, un augsti, augsti pār manu galvu dzied lapas apsēs par mūžīgo dzīvību, un mana sirds gavilē: Esi sveicināta, esi sveicināta!”<sup>4</sup>*

Tas pats motīvs parādās I. Šeiņus *Vakara lūgšana* (1910) un J. Jaunsudrabiņa *Saules pusē* (1907). Rakstnieki šajos īsprozas darbos sludināja jūgendisku pasaules uzskatu: saule viņiem nozīmē vairāk nekā māmiņa tautas dziesmās un pasakās – tas ir dzīvības princips, kas jāpieņem.

P. Galaune, lietuviešu mākslinieks, muzejnieks un literāts, stāstā *Pārdzīvotās stundas* (1914) rāda, ka griba dzīvot ir stiprāka par nāvi. Jodvarnis, līdžīgi kā J. Akuratera Olģerts, ir vīlies pasaulē: viņš nolemj izdarīt pašnāvību. Rakstnieks izmanto šo dekadentisko motīvu, lai attēlotu nevis nāves, bet gan dzīves triumfu. Viss Jodvarņa dzīvē mainās, redzot austošo rītu:

*“Pēkšņi mani apņēma tāda dzīvnieciska griba dzīvot, ka, liekas, varētu sist visus un visu, kas tikai gribētu būt par šķērslī manai gribai dzīvot, redzēt Baltru, to pļaviņu, upīti, bērziņus un tos ausmas starus.”<sup>5</sup>*

P. Galaunes teksts beidzas ar dzīvības slavinājumu – tāpat kā citi jūgendstila rakstnieki, viņš demonstrēja neapšaubāmu antidekadenci.

Tas pats ir redzams arī J. Akuratera stāstā *Bēglis* (1909), kurā par dzīves jēgas apliecinājumu kļūst nāves tēls:

*“Pēc divām dienām bēgļa acis aizvērās un viņš aplusa. Augoša zāle sāka apņemt viņa miesu kā ar zaļām saitēm, un zeme iesūca vīstošus audus sevī.*

*Viss saplūda mirdzošā dzīvā gaismas vilnī, kas tecēja starp saulēm un pasaulēm kā dzīva dvaša.”<sup>6</sup>*

Tāda nāves izpratne bija raksturīga jūgendstilam, kuru ietekmēja E. Hekela monistiskā reliģija. Eiropas mākslinieku darbos nāvi sāka saprast kā imanentu dabas parādību, kā naturālu esamības momentu. J. Akurateram monisma idejas nebija svešas. Tēlojumā *Mana vismīļā* (1906) viņš par dzīvību un nāvi teicis:

*“Un beidzot, kad vītīšu, tāpat kā viss vīst, un mana elpa apstāsies, un mani dzīvības pavedieni raisīsies, un es būšu miris – viņa mani kapenēs neatstās, viņa mani cels augšā, un es uzziedēšu pats pār saviem trūdiem, – nemirstīgs skatīties manas vismīļās acīs un dzīvot līdz viņas dievīgai sirdij.”<sup>7</sup>*

J. Akuratera teksti pierāda, ka nāves motīvs arī var būt pakļauts **dzīves slavēšanai**.

Jūgendstila mākslinieku uzmanības centrā bija dzīves tapšana. Pēc mākslas zinātnieka Mečislava Vallisa (*Mieczysława Wallisa*) vārdiem, cilvēka attīstībā ir īpašas vērtības – brieduma gadi, mīlestība, grūtniecība, mātes stāvoklis – un kā kontrasts – novecošana un nāve.<sup>8</sup> Eiropas mākslinieki nereti tēloja dzīves deju: ar vienu skatienu gribēja apņemt visu cilvēka dzīvi.

Šo motīvu redzam arī M. Šveikauskaites-Pušaites tēlojumā *Polonēze* (1912) vai J. Jaunsudrabiņa *Balle* (1910). Abos darbos cilvēka esība ir saprasta kā mūžīga kustība – māksliniekiem un rakstniekiem dejas motīvs palīdzēja nodot mūžīgās dzīvības ideju, kas kļuva aktuāla F. Nīčes filozofisko darbu iespaidā.



Oriģināli dzīves tapšanu iemiesoja J. Akuraters stāstu ciklā *Notikumi Lībiešos* (1910). Rakstnieks attēlo trīs vissvarīgākos dzīves notikumus – dzimšanu, mīlestību un nāvi. Tekstā tiek akcentēts tas, ka viss notiek pie Daugavas. J. Akuraters centās parādīt dzīvi nevis vispārīgos vilcienos, bet kā rituālu, kas ir pakļauts etniskai kultūrai. Stāstos dominē harmoniska pasaules izjūta: katrs kopienas cilvēks visu uztver naturāli, tāpēc ka zina savu vietu dzīves mistērijā. Šajā triloģijā varam saskatīt baltisko pasaules uztveri, kuru rakstnieks ņem sev palīgā, runājot par mūžīgo dzīvības kustību: modernas idejas viņš sludina, neatraujoties no savas kultūras pieredzes. Lietuviešu literatūrā būtu grūti atrast kaut ko līdzīgu.

Jūgendstila mākslinieki dabā redzēja ne tikai dzīvības tapšanu – tā bija skaistuma pasaule. “*Daba, daba, daba: visu viņa tev iemāca. Kā zieds no pumpura attīstās, vai tu kādreiz esi redzējis skaistāku ornamentu?*”<sup>9</sup> – rakstīja poļu mākslinieks un rakstnieks Staņislavs Vispjanskis (*Stanisław Wyspiański*). Ziedi bija viens no iemīļotākajiem jūgendstila motīviem. Jaunā lietuviešu literāte M. Šveikauskaite-Pušaite tos apraksta tēlojumos *Ievas zied* (1913), *Rozes, Pļavas zvagulis un zelta zvaigznīte* (1914). Ne vienu vien poētisku improvizāciju ar ziediem radīja Aspazija, latviešu dzejniece, dramaturģe un prozaikē. Tēlojumā *Kā rozes plaukst* (1910) viņa mēģināja aprakstīt ziedu plaukšanas brīnumu. Darba beigās rakstniece atzīst, ka dabas skaistums ir īstais poētiskais iedvesmas avots:

“.. to spējot atstāstīt tikai kādā svešā, sevišķā valodā, kuras vārdi vijoties un raisoties tāpat kā rožu lapas un esot pilni krāsas un smaržas.”<sup>10</sup>

Pašu jūgendstila laiku līdz Pirmajam pasaules karam franči nosauca par “skaistuma laikmetu” (*la belle époque*) – tas bija Eiropas labklājības periods, ziedu laiks<sup>11</sup>. Skaistās dzīves ilūzijas nozuda, kad sākās karš. Ziedu motīvs tā laika prozā palīdzēja rakstniekiem parādīt kontrastu starp bijušo un esošo dzīvi. Piemēram, lietuviešu rakstnieks Ļudss Ģira (*Liudas Gira*) stāstā *Rudzupuķes* (1914) apraksta puisīti ar ziediem, kuru neviens nepamana, kad pa ielām soļo karavīri. P. Galaune stāstā *Sarkanā roze* (1915) tēlo smagi ievainotu karavīru, kuram trūkst mīļotās dāvinātās rozēs. Zieds bija kā skaistākas, labākas pasaules simbols; rakstnieki, izmantojot ziedu motīvu, vēlējās pieteikt citas dzīves sākumu.

P. Galaunes stāsts beidzas ar šādiem vārdiem:

“*Viņa gaida ziņu, gaida atgriešanos... Nē, viņai nevajag zināt, redzēt viņu ievainotu. Nevajag viņai zināt, ka viņu abu ticēšana cilvēcei, tās virzībai uz priekšu bija tikai ilūzija. Cilvēce, kultūra – ilūzija, ilūzija!*”<sup>12</sup>

Līdzīgu bezcerību varam atrast dažādos kara laika darbos: jūgendisku skaistuma refleksiju nomainīja skats uz cilvēces mokām, dzīvās dabas vienotības vīziju – atsvešināšanās jūtas. Tā beidzās jūgendstils; populārie 20. gs. sākuma motīvi vēlāk parādījās diezgan reti.

Kā varējām redzēt, analogijas starp mākslu un literatūru nebija gadījums – tās inspirēja līdzīga pasaules uztvere, kuru veidoja tā laika zinātne un filozofija. 20. gadsimta sākuma mākslinieku un rakstnieku meklējumi nebija veltīti – ar viņiem sākās modernisma laiks.

Kaut gan jūgendstils literatūrā atstāja mazāku iespaidu nekā mākslā, jaunās idejas varēja ietekmēt literatūras virzīšanās procesu: baltu rakstnieki radīja jaunas satura un izteiksmes formas, kuras iezīmēja pavisam citu literāru laikmetu.



## ATSAUCES

- 
- <sup>1</sup> Madsen, S. T. (1977). *Art Nouveau*. Warszawa: Wydaw. Artystyczne i Filmowe. 12. p.
  - <sup>2</sup> Akuraters, J. (1923). *J. Akuratera Kopoti raksti*. 2 sēj. Rīga: J. Rozes apg. 230. lpp.
  - <sup>3</sup> Kastiņš, J. (2000). *Sāpju un skumju zenītā*. Rīga: SIA Elpa-2. 171. lpp.
  - <sup>4</sup> Akuraters, J. (1923). *J. Akuratera Kopoti raksti*. 3 sēj. Rīga: J. Rozes apg. 12. lpp.
  - <sup>5</sup> Visuomis (P. Galaunē). (1914). Pergyventos valandos. In: *Lietuvos Žinios*. Nr. 11. 3. lpp.
  - <sup>6</sup> Akuraters, J. (1923). *J. Akuratera Kopoti raksti*. 2 sēj. Rīga: J. Rozes apg. 235. lpp.
  - <sup>7</sup> Akuraters, J. (1923). *J. Akuratera Kopoti raksti*. 3 sēj. Rīga: J. Rozes apg. 13. lpp.
  - <sup>8</sup> Wallis, M. (1967). *Secesja*. Warszawa: Arkady. 248. lpp.
  - <sup>9</sup> Kļaviņš, E. (1994). *Jūgendstils*. Rīga: Latv. encikl., 8. lpp.
  - <sup>10</sup> Aspazija. (1988). *Kopoti raksti*. 5 sēj. Rīga: Liesma. 177. lpp.
  - <sup>11</sup> Jūgendstils. *Laiks un telpa. Baltijas jūras valstis 19.–20. gs. mijā*. (1999). Rīga: Jumava. 48. lpp.
  - <sup>12</sup> Visuomis (P. Galaunē). (1915). Raudonoji Rožē. In: *Jaunoji Lietuva*. Nr. 6. 254. lpp.

*Motifs of Art Nouveau in Lithuanian and Latvian Prose*

## Summary

Art Nouveau left imprint in both Lithuania and Latvia. The style had a great impact on the art of printing since a great number of ornate books and albums were published in Vilnius and in Riga. In prose Art Nouveau is reflected in worldviews and ideas. Young Lithuanian and Latvian writers aspired to modern content of prose. They were influenced by Art Nouveau which flourished in Europe at that time. The characteristics of this style can be seen in short stories. The ideas expressed in fine art were adopted in literature – the same themes and motifs can be traced there. Art and literature are united by the vision of the unity of the world, exaltation and admiration of aesthetic forms. The adoption of Art Nouveau from German literature was a creative process, as well as adapting the ideas to the experience of Baltic culture. Still, Latvian prose was more influenced by the German tradition. Lithuanian writers received new stylistics in a more reserved way. However, Art Nouveau inspired the Baltic prose to search of a new content.

## Kaukāzs 20. gs. sākuma latviešu un cittautu literatūrā The Caucasus in Latvian and Other National Literatures at the Beginning of the 20th Century

**Maija Burima**

Daugavpils Universitāte

Vienības ielā 13–318, Daugavpils, LV-5407

E-pasts: mayab@dau.lv

Kaukāzs kā mākslinieciskā telpa ir salīdzinoši bieži interpretēts 20. gs. sākuma latviešu un cittautu (norvēģu, krievu) literatūrā. Tā atainojumi ir skaidrojami ar priekšstatiem par individuālajām un kolektīvajām mentālajām kartēm un to izveidi – subjektīvu telpiskās informācijas apkopošanu, sistematizēšanu, uzglabāšanu, atsaukšanu atmiņā un pārstrādāšanu, kas veidojas atsevišķu indivīdu, nāciju, tautu vai grupu izpratnē.

Tekstam par Kaukāzu nereti tiek piešķirts eksotisks skanējums, Kaukāzs tiek traktēts kā jaunu, nebijušu iespaidu gūšanas vieta. Vienlaikus aplūkojamā perioda latviešu un cittautu literatūra sniedz bagātīgu Kaukāza vēsturisko, ekonomisko un sociālo motīvu interpretāciju, iedziļinās Kaukāza etnogrāfijā un tradīcijās. Kaukāza tematikas darbos īpaša uzmanība pievērsta “sava–svešā” kontrastējumam, proti, tie ir “sava” meklējumi vai saskatīšana “svešā” telpā un kultūrā. Kaukāza tematikas atspoguļojumu sekmē virkne specifisku tēmu, motīvu un tēlu – dabas un reliģijas tēmas, kalna, naftas, zirga, ērgļa tēli u. c. –, un ierosmi pievērsties tiem rakstnieki visbiežāk rod savos Kaukāza apmeklējumos.

**Atslēgvārdi:** individuālā mentālā karte, kolektīvā mentālā karte, toposs, toponīmika, mākslinieciskā telpa, pasaules aina, “Kaukāza teksts”, “sava–svešā” pozicionēšana.

Kaukāza tematika latviešu un cittautu 20. gs. sākuma literatūrā ir interesants pētnieciskais fenomens vairāku iemeslu dēļ. Daudzu rakstnieku daiļrades klāstā šai tematikai veltītie darbi visbiežāk ir bijuši margināls izpētes objekts, bet hronoloģiski laika posms ir izvēlēts, pamatojoties uz šī diskursa īpašo aktualitāti 20. gs. sākuma latviešu literatūrā. Uzreiz jābilst, ka līdz šim par Kaukāza tematiku latviešu un cittautu 20. gs. sākuma literatūrā vēl nav uzkrāts pietiekams empīriskais materiāls. Drīzāk tas ir tikai problēmas pieteikums, šoreiz akcentējot teorētisko aspektu un iezīmējot iespējamās tālākos tēmas izpētes virzienus, kas parādīsies, paplašinot aplūkojamo darbu klāstu.

Jautājums par Kaukāza atveidojumu cittautu literatūrā ir cieši saistīts ar telpisko zināšanu reprezentāciju cilvēka apziņā. Kaukāza apraksts neaprobežojas tikai ar ģeogrāfisku šī areāla uztveri. Kaukāza interpretācijā, veidojot mentālās kartes, izpaužas arī vēstītāja psiholoģiskā, socioloģiskā un cita veida pieredze. Mentālā kartogrāfija darbojas kā “*abstrakts jēdziens, kas aptver mentālās un garīgās spējas, kuras dod mums iespēju apkopot, sistematizēt, uzglabāt, atsaukt atmiņā un pārstrādāt informāciju par apkārtējo telpu*”<sup>1</sup>. Mentālo karti tādējādi var uzlūkot kā cilvēka radītu apkārtējās telpas atveidojumu. Tā atspoguļo pasauli tādu, kādu to redz atsevišķs subjekts, tādēļ mentālā karte var sniegt arī neprecīzu realitātes atveidojumu.

Mentālo karti nosaka tas, caur kādu prizmu cilvēks uzlūko pasauli, piemēram, kognitīvā psiholoģija uzskata, ka mentālās kartes ir subjektīvs iekšējais priekšstats par kādu apkārtējās telpas daļu. Kaukāzs dažādu tautu mentālajā kartē iezīmējas, pamatojoties uz priekšstatiem, ko lasītājs iegūst ne vien no ģeogrāfijas, vēstures grāmatām, bet arī no rakstniecības. Mentālās kartes konstruēšanas pamatā ir pieņēmums par to, ka ne tikai katrs atsevišķs indivīds veido savu subjektīvo apkārtējās telpas ainu.

Arī lielāks ļaužu kopums var radīt vēsturiskā un kultūras ziņā specifiskus priekšstatus par apkārtējās pasaules telpisko struktūru. To var nosaukt arī par kolektīvās mentālās kartogrāfijas procesu, uz kuru lielu iespaidu atstāj subjektīvais telpas raksturojums daiļdarbos par Kaukāza tematiku (ceļojuma aprakstos, stāstos, romānos). Tādējādi uz indivīda apziņā fiksētām telpisko zināšanu reprezentācijas formām veidojas sabiedrības tekstuāli un vizuāli fiksēts priekšstats par telpu, rodas stereotips. Tas vairs nav skatījums uz psiholoģiski iekrāsoto telpisko mikrostruktūru – māja, pilsēta, iela –, bet gan socioloģiski un kulturoloģiski tverts teritorijas iedalījums, ar kuru tikai neliela sabiedrības daļa ir pazīstama no personīgās pieredzes.

Kaukāza attēlojumam 20. gs. sākuma literatūrā ir divas dominējošās izteiksmes, kas saistītas ar Kaukāza apmeklējuma cēloņiem.

**Pirmā** atspoguļo iespaidus, kas radušies, ceļojot pa Kaukāzu, lai iepazītos ar šī areāla eksotiku, ietekmētos no tās. Šis Kaukāza iepazīšanas veids sakņojas vairākos līdzvērtīgos noteikumos: veikt “sava–svešā” pozicionēšanu, proti, lai iepazītu citu kultūru, indivīda apziņā nereti veic salīdzinājumu ar mērķi noteikt savas un iepazīstamās kultūras līdzīgās iezīmes un atšķirības. Literārais darbs ar ceļojumu apraksta ievirzi ir šo līdzību un atšķirību fiksācija, turklāt atšķirībām ir dominējoša loma un ar to starpniecību nereti tiek attīstīts sižets. Piemēram, Konstantīna Korovina atmiņu tēlojums *Brauciens uz Kaukāzu* (1901), Hamsuna romāns *Pasaku zemē* (1903). Rakstniekus, pievērsoties Kaukāza tematikai, vada “atklājuma sajūta” – atklāt aprakstāmās zemes specifiku, iepazīt “svešo”, salīdzināt to ar “savu” pieredzi jeb pakļaut to savas apziņas cenzūrai. Tādējādi Kaukāza tematika saistīta ne vien ar iedziļināšanos “cita” kategorijā, bet arī ar iedziļināšanos sevī. Hamsuns, piemēram, grib redzēt Kaukāzu un izjust tā kolorītu, lai iegūtu izjūtas, kas savulaik iedvesmojušas viņa autoritātes krievu literatūrā:

*“Saulīte jau sen nogrimusi pie horizonta, kalni kļuvuši bālgani zaļi, tie savā dižumā izskatās kā sevišķa pasaule. Robi un torņi, un sedli, un minareti – viss no sniega. Un mēs, svešinieki, tagad mācāmies saprast, ko Puškins, Ļermontovs un Tolstojs rakstījuši, kad pirmo reizi redzējuši šos mistiskos krāšņumus.”*<sup>2</sup>

Savukārt K. Korovins iepazīst Kaukāzu ar noteiktu mērķi – sagatavot dekorāciju metus un kostīmu zīmējumus Rubiņšteina operas *Dēmons* uzvedumam Maskavas Lielajā un Marijas teātrī. Viņš vēlējies gūt iespaidus no dabas monumentalitātes, aplūkot Tamāras torni un ar viņu saistītās vietas, iedziļināties Kaukāza ļaužu mentalitātē.

Šādas ievirzes Kaukāza tematikas darbos jaušama romantiska izteiksme, kas cieši saistīta ar ceļojuma tematiku kopumā, jo aktualizē ceļojuma faktu un ataino tā iespaidu uz baltiešu, skandināvu, slāvu apziņu. Īpaši šīs paralēles atdzīvina romantisma konceptu Kaukāza toponīmikas gadījumā, jo, kā atzīmējis F. Fjodorovs:

*“Kaukāzs ir krievu romantismam principiāli svarīgs toposs, viens no “dienvidu” variantiem, kas tiek pretstatīts “ziemeļiem”. Kaukāzs ir brīvības zīme, pirmkārt, tādēļ, ka tā ir “mežonīga”, t. i., pēc dabiskiem likumiem dzīvojošu, tautu telpa, otrkārt, tādēļ, ka te ir kalni, t. i., debesis, augstums, bezgalīgums, tāles. Kaukāzs paceļ cilvēku virs ierobežotās pasaules, virs “ieslodzījuma”, un cilvēks tiek pielīdzināts ērglim (piemēram, A. Puškina tēlotais Kaukāzs).”<sup>3</sup>*

Bez šaubām, 20. gs. sākumā radītie Kaukāza tematikas darbi nav tiešs romantiskās tradīcijas turpinājums, tomēr romantiskā izteiksme, tās paradigmātika ir spēcīgi ietekmējusi daudzus rakstniekus, kuri Kaukāza tematikā meklē tieši romantiskus motīvus.

**Otrais** Kaukāza telpai veltīto literāro darbu klāsts saistās ar piespiedu Kaukāza apmeklējumu, dodoties 1905. gada revolūcijas vai Pirmā pasaules kara noteiktajās bēgļu gaitās. Kaukāza tēlojums latviešu rakstnieku darbos atšķirībā no cittautiešu tēlojuma daudz biežāk ir saistīts ar politisko Kaukāza apmeklējuma fonu, ko nosaka jau pieminētais piespiedu apmešanās statuss. Šāda izteiksme ir rodama daudziem latviešu rakstniekiem: J. Jaunsudrabiņa<sup>4</sup> romānā *Nāves deja*, tēlojumu grāmatā *Kaukāzs* (1919) un stāstu krājumā *Gredzens* (1921), stāstā *Vasara* (1923), E. Birnieka-Upīša, P. Rozīša stāstos un citur.

Tomēr Kaukāzs tiek izmantots kā literārā teksta telpa laiks ne vien ceļojuma apraksta žanra darbos, bet arī citos žanros kā konflikta attīstības vieta. Arī šajā gadījumā mākslinieciskā telpa iegūst papildu funkcijas, kas piešķir tekstam neadekvātuma, īpaša statusa nokrāsu vai pat jēgu, piemēram, Ļermontova *Dēmonā* vai K. Hamsuna *Carienē Tamārā*.

Tādējādi 20. gs. sākuma Kaukāza tēlojumu tradīcijā joprojām ir jaušama Kaukāza romantiskās uztveres pēdas, kā arī atklājas jaunas laikmetīgas iezīmes, kas saasina ar Kaukāza toponīmu saistīto literāro darbu reālistisko skanējumu.

Pievēršoties Kaukāza fenomenam cittautu autoru darbos, var izcelt vairākas tematiskās, motīvu un tēlu grupas, kas ir klātesošas vai ikkatrā ar Kaukāza tematiku saistītā literārajā darbā neatkarīgi no žanra specifikas.

## 1. Kaukāza dabas notēlojums

Daudzveidīgi un poētiskā ziņā iespaidīgi Kaukāza dabas apraksti ir sastopami katram rakstniekam, kas pievērsies Kaukāza tematikai. To dominante ir kalnu – Kazbeka, Kaukāza – iespaidīguma notēlojums. Hamsuns raksta:

*“Tālumā mēs redzam sniega kalnus, kuri gandrīz sakūst ar baltajiem mākoņiem. It kā pasaka, šie varenie kalnu milzeņi tur izceļas no stepes un kvēlo saulē.”<sup>5</sup>*

Savukārt J. Jaunsudrabiņš norāda kalnu lielo iespaidu uz latvieti, kam lielā dabas tuvība ir mentāli noteikta:

*“.. dienvidu flegma un tas, ka kalni te parādās, te nozūd, lielo ļaužu vairumu saista pie ēnainiem dārziem. Maz, ļoti maz ir to, kuri, vasaru palaizdami kalnu tuvumā, tiek pašos kalnos. Un neviena nav, kurš, pirmo reizi ieraudzījis baltās virsotnes, nevēlētos turpu nokļūt, lai izbaudītu visu viņu varenību. Tikai jaunība un latvieši nepadodas šai dienvidu flegmai. Dabas aicinājums priekš viņiem ir likums.”<sup>6</sup>*

Kopumā Kaukāza daba uzlūkota ļoti romantizēti. Turklāt Kaukāza tēlojumos bieži ieskanas tā laika kultūrā īpaši zīmīgā opozīcija “daba–civilizācija”, kas rakstnieka apziņā Kaukāzu tipoloģiski saista ar “savu” telpu. Šīs opozīcijas risinājums Kaukāza tematikas darbos iekļaujas 20. gs. sākuma kultūras kontekstā. Dabas telpu pārstāv kalnieši, kalna aulu un ciematu iedzīvotāji, viņu dzīvesveids. Savukārt civilizāciju raksturo naftas ieguves dēļ strauji augošās pilsētas, kurp dodas daudzi kalnieši, lai pelnītu naudu.

Spilgts piemērs ir E. Birznieka-Upīša stāsts *Mazie jātņieki*. Kalnieši ar saviem zirgiem dodas lejā uz pilsētu, lai strādātu par omnibusu važotiem. Zirgi pārslodzes dēļ iet bojā un tiek pārstrādāti ziepēs – civilizācija ir nežēlīga pret dabisko, “samaļ” to savā ceļā.

Stāstā *Peldošā bāka* Birznieks-Upītis tēlo mūsdienu “Robinsonu”, kas uzcēlis sev būdiņu uz neapdzīvotas saliņas. Taču viņš neiekopj te savu civilizāciju kā D. Defo varonis. Viņš ir devies prom no sabiedrības, jo nespēj eksistēt tur saskaņā ar sevi. Šī bēgšana no civilizācijas ir motivēta ar modernisma kultūras principu – bēgt, lai protestētu pret sabiedrības practicismsu, lai dzīvotu savu gara dzīvi. Civilizācijas neskartie kalnieši dzīvo noslēgti saskaņā ar dabas diktētiem ritmiem:

“ – Par kaut kādu nedrošību tur nav ko baidīties, – mani mierināja.

– Viņi tur kalnos ir pa lielākai daļai pavisam atgriezti no ārpasaules, maz par to interesējas un dzīvo savu īpatno dzīvi.”<sup>7</sup> (“Piekraustē”)

Ap viņiem ir atvērta pasaule, bezgalīgums:

“.. uz kuru pusi vien palūkojāties, visur bij tik interesanti skati, ka nevarēja ne acis atraut: pret ziemeļiem un rītiem stāvēs klinšu kraujas un balti mirdzošie sniega pauguri; pret dienvidiem visvisāda zaļuma koki, sākot apakšā ar ozoliem un vīksnām un beidzot augšā ar priedēm un eglēm, bet pret vakariem un dienvidu vakariem plaša jūras zilgme.”<sup>8</sup>

Pārsteidzoša ir Kaukāza tematikas darbos vērojamā toposu vienveidība. Nesastopamies arī ar pārāk lielu daudzveidību pilsētu pieminējumā. Apceļojuma maršruti un apskates objekti rakstniekiem bijuši ļoti līdzīgi. Tas saistīts ar Kaukāza dabas mežonīgumu un ierobežoto maršrutu izvēles iespēju. Cittautieši lielākoties Kaukāzā tomēr iepazinušies ar nozīmīgākajiem ekonomiskajiem vai kultūrvēsturiskajiem centriem, vairoties no kalnu auliem tieši “svešuma”, mentālā tālumnieciskuma dēļ. Visbiežāk pieminētās pilsētas ir Baku, Batumi, “Melnā” pilsēta, Vladikaukāza.

J. Jaunsudrabiņa romāna *Nāves deja* darbība noris Baku – “*straujākajā no Āzijas pilsētām*”, kur “*saplūda no visām pasaules malām neapzināmas bagātības*”<sup>9</sup>. Baku rakstnieks tēlo kā dzīvu organismu, kas veido un iznīcina cilvēku likteņus, kā pilsētu, kas lielā bēgļu skaita dēļ zaudē savu mieru, kļūst “nervozā” un kā dzīvs organisms sāk tiešā nozīmē iespaidot savus iemītniekus:

“*Ap vājākiem sāka savilkties tas dzelzs loks, kas daudzus nožņaudza un vēl vairākus sakropļoja miesīgi un garīgi.*”<sup>10</sup>

Dodoties uz Kaukāzu, rakstnieku klejošanas “karte” jeb principi pakārtoti savas personības īpatnībām, savam iekšējam mentālajam un sociālās piederības “cenzoram”. Topogrāfiskā kustība jeb pārvietošanās no vietas uz vietu ir raksturīga pazīme cittautiešu 20. gs. sākuma literārajos darbos, kas veltīti Kaukāza tematikai. Sociālo apstākļu dēļ latvieši ir kļuvuši par Kaukāza vietsēžiem. Tomēr arī viņu stāstos nav

vērojama liela toposu dažādība. Izņēmums šai ziņā ir E. Birznieks-Upītis savas ilgās uzturēšanās dēļ.

Ernesta Birznieka-Upīša stāstos sniegts vispilnīgākais priekšstats par Kaukāza dabu, iedzīvotājiem, paražām, ticību, nodarbošanos. Viņa darbos iezīmēti gan individuāli netipiski likteņi un situācijas, gan vispārināts Kaukāza dzīvesveida raksturojums. Viņa darbi izceļami citu šīs tematikas darbu vidū īpašās autora pozīcijas dēļ: rakstnieks mitis Kaukāzā no 1893. līdz 1921. gadam un iedzīvojās Kaukāza un Aizkaukāza vidē tik stipri, ka vairs nejutās tai svešs. Viņš jutās piederīgs šai telpai, kaut gan negrasījās te laist savas saknes. Tādēļ viņš varēja atļauties labsirdīgi ironizēt par kādu angļu tūristu grupu, kas ieradušies Kaukāzā eksotikas meklējumos, lai iegūtu acumirkliņu šīs zemes valdzinājumu, neiedziļinoties Kaukāza un kaukāziešu nacionālā kolorīta būtībā.

Zīmīgi, ka arī K. Hamsuns romānā *Pasaku zemē* izvēlēties angli par savas ironijas objektu, uzsverot šīs nācijas iedomību, pārkuma izjūtu, kas ļauj tās pārstāvjiem "aizmirst" sveicināties. Hamsuns nepalaiž garām iespēju demonstrēt savu attieksmi pret šādu nepamatotu augstprātību. Viņš uzlūko angļu ceļotāju ļoti sarkastiski:

*"Mazais brits vēl, zināms, vienmēr mani uzskatīja kā gaisu, bet viņš tomēr bija par jaunu, viņš nevarēja pastāvēt, un bija amizanti redzēt, kā viņš nomocījās ar savu neievērināto cienību."*<sup>11</sup>

Un, kad Hamsuns ir mocījis angli ar ilgām, bezjēdzīgām sarunām, neizpaliek arī padoms:

*"Aizejot viņš mēģināja savākt visas lielbrita cienības atliekas: viņš manis atkal neredzēja vairs. Tad es teicu: "Laimīgu ceļu! Neaizmirstiet godīgi sveicināt, kad nāciet un ejiet. Tā tas parasts šai pasaulē.""*<sup>12</sup>

## 2. Pievēršanās vietējo iedzīvotāju aprakstam

Viens no visbiežāk atspoguļotajiem tematiem ir kaukāziešu nacionālā daudzveidība. Ir pieminēti tatāri, čečeni, armēņi, lezgīni, adžāri, osetīni, azerbaidžāņi, inguši, viņu valodas atšķirības, tomēr bieži, kad nav iespējams noteikt konkrēto no daudzajām nācijām, rakstnieki lieto apkopojošo jēdzienu – kaukāzieši. Nereti vērojams kaukāziešu nacionālo attiecību raksturojums.

E. Birznieka-Upīša stāstā *Pēc sāls* tatāru sapulces vadītājs izsaka Kaukāza tautu nacionālo attiecību sakarā ļoti būtisku domu, ko rakstnieks, ilgāku laiku uzturoties šajā telpā, ir sajutis tikpat stipri, cik pārējie kaukāzieši. Situācijā, kad sievas nevar tikt pie sāls ieguves, viņš uzrunā tās:

*"..var lamāt atsevišķu cilvēku, viena alga, vai tas krievs, tatārs, armēnis, gruzīns, bet nevajaga taisīt nepamatotus pārmetumus visai tautai..."*<sup>13</sup>

Daudzkārt attēlota vietējo tautu savstarpēja rēķinu kārtošana, piemēram, tatāru uzbrukumi armēņiem Birznieka-Upīša stāstā *Viņās dienās*:

*"Mēs no bērnu dienām esam pieraduši pie apšaudīšanās. Bieži aiz naida vai atribības viena partija apšauda otru, bet tas vienmēr notiek starp vienas tautības ļaudīm, un pie tam katru reizi visi zina ienaida iemeslu."*<sup>14</sup>

Aprakstītās apšaudes iemesls gan netiek minēts, bet ir nojaušams, ka tas ir nacionāls konflikts. Šo notikumu aprakstījis arī J. Jaunsudrabiņš *Nāves dejā*. Viņu

biedē, mulsina šāds “akls” tautu naid, ar ko romāna varonis Vilis Vītols nekad agrāk nav saskāries.

Savukārt Hamsuns, ceļojot pa Kaukāzu, ar grūtībām atšķir krievus no Kaukāza tautām, bieži jauc šo tautu paražas un nereti ir ļoti aptuvens izteikumos. Viņš raksta, ka Kaukāzā ir sastopamas kādas 50 valodas, kaut gan nevienam Hamsuna izteikumam nevar uzticēties, jo, piemēram, *Pasaku zemes* krieviskajā izdevumā bieži ir sastopamas redaktora atrunas, ka rakstnieks te ir kļūdījies vai bijis neprecīzs, vai sajaucis (sagrozījis) faktus u. tml. Hamsuns pats gan uzskata, ka atrodas lielu etnogrāfisko un antropoloģisko “atklājumu priekšā”, un pēc vienas nakts iepazīšanās ar vietējiem iedzīvotājiem jau ir gatavs doties uz mājām ar “zinātniskiem atklājumiem”, kuru izstrādāšanai būtu vajadzīgi mazākais četri gadi.

Arī K. Korovins uzlūko daudzās Kaukāza tautiņas kā vienu veselumu un uzsver viņu dabisko uzticēšanos, naivumu, civilizācijas neizpostīto nevainību, kas var tikt ļaunprātīgi izmantota no blēžu puses:

*“Cik daudz krāpnieku braukā pa Kaukāzu. Māna šo vienkāršo, mežonīgo, godīgo tautu.”*<sup>15</sup>

### 3. Kaukāziešu reliģijas jautājumu atspoguļojums

Daudzviet Kaukāza tematikas darbos satopami kaukāziešu reliģijas jautājumu iztirzājumi. Hamsuns šajā ziņā līdzīgi kā citviet ir ļoti aptuvens. Viņš dodas uz Kaukāzu caur Krieviju, tādēļ pievēršas tieši pareizticīgo tradīcijai pirms došanās ceļā dzelzceļa stacijā izlūgties ikonas priekšā laimīgu ceļu. Hamsuns pareizticību sākotnēji attiecina uz visu Krievijas teritoriju un tikai pēc krietna laika konstatē musulmaņu dominanti Kaukāzā. Ar to viņš skaidro daudzas čečenu uzvedības īpatnības, tomēr striktas atšķirības starp pareizticīgajiem un muhamedāņiem nav novilktas.

Hamsunam visi Kaukāza brauciena laikā sastaptie cilvēki šķita eksotiski valodas, uzvedības īpatnību dēļ, tāpēc arī rakstnieks nemēģina tos diferencēt, vienīgi dažviet atzīmē savus komentārus kādas īpaši uzkrītošas rīcības dēļ, kam visbiežāk nav saistības ar reliģiju. Tikai dažās vietās viņš iezīmē savu attieksmi pret Korānu un islāmu, bet tie ir ļoti vispārīgi raksturojumi, kas varētu būt attiecināmi arī uz kādu citu reliģiju.

No Kaukāza tematikas autoriem visspilgtāk savu attieksmi pret Korānu ir atklājis P. Rozītis dzejoļu krājumā *Mans korāns* (1923).

Risinot reliģijas jautājumus, rakstnieki bieži velk paralēles ar reliģijas izpratni savā zemē. Sarunā ar vēstītāju E. Birznieka-Upīša stāstā *Vasarā* skolotājs Taīrovs, kas ir pareizticībā pārgājis adžārs, norāda uz savu autsaidera statusu attiecībā pret citiem adžāriem. Viņš uzzina, ka Latvijā ir “*lielākā daļa luterāņi, tad arī katoļi un pareizticībnieki*” un jautā, “*kādas ir attiecības starp dažādo ticību piederīgiem?*”.

– *Nesaprotu īsti jūsu jautājumu, – atbild samulsušais latviešu ceļinieks.*

– *Vai viņi nenaudojas savā starpā? – Taīrovs jautā.*

– *Mani dzimtsbrālī pārtikuši pāri tam laikam, kad interesējās, kāda katram ticība. To ieskata par gluži nesvarīgu blakus lietu, bet lūkojas tikai, kāds cilvēks, un tā arī pret to izturas. Mācītāji paši savā starpā gan drusku nesatiek, bet tas varbūt aiz maizes naida.”*<sup>16</sup> (“Vasarā”)



Rakstnieki cittaunieši labprāt reducē šādu visnotaļ lojālo Kaukāza iedzīvotāju ticības jautājumu izpratni arī uz savos stāstos tēlotajiem musulmaņu garīdzniekiem, tādējādi nereti šķietamo padarot par vēlamu jeb piešķirot Kaukāza tekstam savu nacionālo skatījumu, piemēram, E. Birznieka-Upīša stāstā *Eglīte kalnos*:

*“Mulla enerģiski sāka purināt savu melno papahu un teica caur Džamaledinu:*

*– Dievs visiem esot viens, tikai pravieši esot dažādi, kuri dažādi iztulko dieva gribu un prātu. Un mīlestība arī esot tikai viena tik starp vecākiem un bērniem, kā starp vīriem un sievietēm. Viņi varēsot tikai priecāties, ja mēs gribētu ko labu darīt viņu bērniem.”*<sup>17</sup>

Jāsecina, ka kaukāziešu īpašā, no rakstniekiem atšķirīgā, reliģiskā piederība tiek konstatēta, tomēr nav vērojama kāda īpaša iedziļināšanās tās būtībā.

#### 4. Vietējo paražu atspoguļojums

Liela loma Kaukāza tematikas darbos ir atvēlēta vietējo paražu atspoguļojumam. Kaukāziešu dzīvesveida, nodarbošanās un tradīciju apraksti nereti kļūst par motīvu vai notikumu Kaukāza tematikas darbos. E. Birznieks-Upītis atzīst:

*“Jā, te kalnos sava morāle.”*<sup>18</sup>

Kaukāziešos parasti tiek uzsvērts no eiropiešiem atšķirīgais. Kaukāzieši neatzīst nazi un dakšīnu, viņi labprātāk ēd ar pirkstiem no šķīvja. Ir tēlots māju iekārtojums:

*“Istabā nebija neviena galda, neviena krēsla, nevienas lietas, ko eiropietis mēdz saukt par mēbelēm.”*<sup>19</sup>

Līdzās labi zināmām sastopams arī eksotiskāku paražu notēlojums, kas gan laikam visvairāk vērojams E. Birznieka-Upīša stāstos:

*“Man te jāpiezīmē, ka aunu cīņu sports pie lezgīniem un tatāriem ir lielā cieņā un katram pārtikušam vīrietim ir vismaz viens pieradināts auns, kuru tas pie katras izdevības laiž kopā ar citiem auniem badīties. Alaverdijs brīnījās, ka es nevaru sajūsmināties par viņa aunu.”*<sup>20</sup> (“Aiz mākoņiem”)

Sniegts tipiska kaukāziešu ārējā izskata un apģērba detaļu apraksts:

*“Sargs ir noteikta tipa kalnietis ar līku ērgļa degunu. Tikpat labi viņu varētu noturēt par osetīnu kā par gruzīnu vai lezgīnu. Arī apģērbs vispār parastais, kaukāziskais: balta jērene, gara, pelēka čerkeska, sudraba josta ap tievo viduci un mīksti zābacīni kājās.”*<sup>21</sup> (“Pie Devdoraka”)

Ir aprakstīta kaukāziešu medicīna, kas nereti tiek aizstāta ar pūšļošanu, ar tautas medicīnu:

*“Zēns rotaļājies uz jumta, nokritis zemē un pārsitis pret klinči galvaskausu. Akims licis nokaut vīst, to uzšķērdis, uzmaucis zēnam uz pārsistās galvas un nosējis lupatām.”*<sup>22</sup>

Iznākums šādai dakterēšanai bijis letāls.

Rakstnieki atveido arī kaukāziešu rakstura savdabību (tādas rakstura iezīmes kā lepnums, straujums): *“Ieročus te slepus nēsā visi. Vai maz viņu starpā notiek visādas nejaušības?”*<sup>23</sup> – vaicā pastmeistars (“Vasarā”).

Vairākkārt aprakstīta asinsatriebība kā nacionālā īpatnība. Stāstā *Džamaledins un ērglis* Džamaledins kļuvis par kanleju, jo bijusī līgava uz ielas iesitusi viņam knipi. Attiecības viņš skaidrojis nevis ar viņu, bet gan ar viņas vīru:

*“Džamaledins knipja metējai nekā neteicis – ko ar sievieti runāt? – bet aizgājis pie viņas vīra izskaidroties, un lieta beigusies ar to, ka Džamaledins kļuvis par kanleju – asins izlējēju godu aizstāvēt... Tad parastais sods: kanlejs uz desmit gadiem izsūtīts uz citu apgabalu, viņa mantība pārdota par labu nokautā piederīgajiem un soda naudām...”*<sup>24</sup>

Pie vietējā dzīvesveida atainojumiem īpaši ir atzīmējams sieviešu sabiedriskā stāvokļa notēlojums. Stāstā *Zarzāra* E. Birznieks-Upītis raksta par to, ka māte nav tiesīga ietekmēt bērna likteni un meitenes nedrīkst pretendēt uz izglītošanos augstākās skolās (ģimnāzijās, institūtos):

*“Māte neteica ne vārda, jo muhamedāņu sievietēm nav nekādas teikšanas, bet Zaurbeks [tēvs] pats kļuva domīgs; bez apspriešanās ar mullu viņš nevarot neko sacīt. Pēc tādas atbildes mēs visi tūliņ sapratām, ka no Zarzāras mācīšanās institūtā nekas neiznāks, jo fanātiķis mulla tam nekad nepiekrītīs.”*<sup>25</sup>

Arī stāstā *Pēc sāls* Birznieks-Upītis norāda, ka *“lielie [domāts – pieaugušie] tatāri nekad nekur negāja kopā ar sievietēm”*<sup>26</sup>.

Tikai dažviet minēti Kaukāza vēstures fakti, piemēram, Batumi piedalīšana Krievijai.

## 5. “Svešā” Kaukāza rosinātā “savas” zemes apzināšanās

Kaukāzs kā “svešā” zeme saasina arī “savas” telpas uztveri, rosina pārdomas par to. Būtiska ir rakstnieku vēlme Kaukāza attēlojumā izmantot spoguļefektu – meklēt savas zemes reālības svešumā un īpaši sakralizēt tās. Šādu vēlmi rada pastiprināta atrautība no dzimtenes, pamestība vai vientulības izjūtas, kad indivīds sāk īpaši apzināties savu piederību.

J. Jaunsudrabiņš *Nāves dejā* apraksta Baku *Latviešu biedrību*, kas palīdz tikko atbraukušajiem iekārtoties, atrast darbu, rīko saietus un organizē valodas kursus. Te latvietis var sajusties kā mājās, runāt dzimtajā valodā. Baku *Latviešu biedrība* pilda “savējo” saīņas funkcijas svešajā Kaukāza telpā. Jaunsudrabiņa darbos *Latviešu biedrības* pasākumu raksturojums ir vispilnīgākais. Viņš tajos meklē tieši savam aicinājumam atbilstošas norises:

*“Bez teātra tika sarīkoti vēl vairāki rakstnieku vakari. Tā agrā rudenī bijis Raiņa vakars ar priekšlasījumu no Andr. Upīša. Vēlāk Pāvils Rozītis lasīja par Skalbi un kādu citu reizi par Akurateru. Kādi divi vakari lasījām savus sacerējumus mēs, uz šejieni ciemā atbraukušie: Rozītis, Vainovskis, Kļaviņš un es.”*<sup>27</sup>

Arī E. Birznieks-Upītis, kas iedzīvojies šajā vidē vispilnīgāk, Kaukāzu joprojām salīdzina ar Latviju. Viņam sagādā prieku jebkura svešumā ieraudzīta dzimtenes reālība:

*“Tā mēs gājām labu laiku klusēdami. Kad neviļus pār sūnām un sīko zālīti ieraudzīju paceļamies nelielu, zaļu krūmiņu pašā ceļa malā. Ieskatījies labi, redzēju, ka tas ir mūsu Latvijas kadiķītis – īsts dzimtenes kadiķītis ar saviem mīkstajiem spurīšiem. Man kļuva tik priecīgi ap sirdi, it kā es būtu sastapis mīļu draugu iz tālās dzimtenes.”*<sup>28</sup> (“Džamaledins un ērglis”)

Pārvietojoties pa Kaukāzu, Birznieks-Upītis līdzās nedaudzām praktiskām lietām liek ceļasomā latviešu grāmatas. Viņš pat personificē tās:

*".. jūs te visas esat man labas draudzenes, grūta izvēle, ko ņemt, ko atstāt. Paķeru tikai Aronu Matīsa "Tautas dziesmas" un ar citām uz redzēšanos rudenī, kad pārvedīšu jums vēl jaunas biedrenes."*<sup>29</sup> ("Vasarā")

Latviešu garīgā sasaiste ar Latviju svešumā veidojas ar laikrakstu lasīšanas starpniecību. Latviešu laikraksts kļūst par savējo pazīšanas zīmi – latvietības marķieris. "Dvēseles radniekus" svešumā cittautieši meklē pēc dzimtenē izkristalizētajiem principiem:

*"Klejodams pa svešām malām, es arvienu pieturējos pie skolām un pasta. Skolas pašas par sevi mani pievilka, un pastā varēja dabūt zināt, kurš kādus laikrakstus lasa. Un, spriežot pēc laikrakstiem, varēja vērot, ar ko, te ilgāki dzīvojot, der iepazīties, no kā sargāties. Dzīves praktika mani bija mācījusi, ka no "Novoje Vremja" abonentiem ir jāsaņem, bet ar "Russkije Vedomosti" lasītājiem der iepazīties."*<sup>30</sup> ("Vasarā")

Vairākkārt latviešu rakstnieki pievēršas dažādu Latvijā svinētu svētku sagaidīšanās iespējām Kaukāzā. Vilšanos sagādā nespēja iegūt kādus svētku atribūtus, tomēr ir vēlme, pat ja iztrūkst kāds rituāla elements, radīt svētku noskaņu un dalīties tajā ar vietējiem iedzīvotājiem. Visbiežāk tas saistās ar Ziemassvētku un Lieldienu svinēšanu. Ziemassvētkos, kaut ar grūtībām, tomēr vienmēr tiek sagādāta eglīte:

*"Skuju koki mums te tuvumā nekur neaug, agrāk dabūjām veseliem vilcieniem i no Ziemeļkaukāza, i no Tiflissas. Tāpat ir arī ar svecītēm un eglīšu appušķojumiem, tie visi dabūjami ļoti aprobežotā skaitā."*<sup>31</sup>

Opozīcijas "savs–svešs" sakarā minama vēl viena motīvu grupa, kas saistās ar dzimtenes reāliju pieminēšanu Kaukāzā, ar skumjām, ilgošanos pēc mājām. Jānītis, kas ir Kaukāzā dzimusi Latvijas bēgļu atvase, sirdī lolo lielo sapni – doties uz Kurzemi:

*"Jo grūtāki gāja, jo biežāki runāja par drīzu braukšanu, par Latviju, kur pašiem būs sava maize, savs medus, savs pieniņš, savas ogas un puķes."*<sup>32</sup>

Visi Jānīša tuvinieki mirst, un viņa sapnim nav lemts piepildīties.

Vēlme svešumā saglabāt savu piederību etniskajai dzimtenei ir aktuāla tiem latviešu rakstnieku stātu varoņiem, kas Pirmā pasaules kara dēļ pametuši Latviju, lai izraudzītos Kaukāzu par savu patversmes zemi vēstures juku laikos. Tomēr daļa latviešu rakstnieku stāstu varoņu ieradušies Kaukāzā vēl agrāk – 1905. gadā (E. Birznieka-Upīša stāstā *Piekrastē*).

Skumjas ir tās epizodes, kur svešums – Kaukāzs – latvietim kļūst par mūža mājām (E. Birznieks-Upītis, *Pie Devdoraka*).

"Sava–svešā" meklējumi izkristalizē visos Kaukāza tematikas rakstniekos domu par divu kultūru – austrumu un rietumu – apgrūtināto saprašanos. Piemēram, stāstā *Džamaledīns un ērglis* kāršu spēli Džamaledīns uzskata par sliktu paradumu. Pēc kādas kāršu partijas viņš E. Birznieka-Upīša zaudēto naudu ir pieprasījis atpakaļ no pastmeistara:

*"Un atkal mēs ar Džamaledīnu viens otru nesapratāmies un palikām pie robežu staba stāvam, viens Eiropas, otrs Āzijas pusē."*<sup>33</sup>

## 6. Atsevišķu tēlu atspoguļošana Kaukāza tematikas darbos

Kaukāza tematikas darbos vērojama arī atsevišķu tēlu dominante. Īpaši izceļams **naftas tēls** un tā semantika.

Nafta bieži iegūst simbolisku izteiksmi. Nafta ir ambivalenta – tai piemīt gan dzīvību (progresu, kustību, attīstību) veicinošā, proti, praktiskā funkcija, gan iznīcinošā funkcija: tās ieguvē bieži iet bojā cilvēki, naftas nestā nauda nereti ārdošī iedarbojas uz cilvēku u. tml.

Naftas ieguves motīvs bieži saistīts ar neprognozējamību – nav zināms, kur un kad tā parādīsies un kad pazudīs. Nafta tēlota kā dabas stihija, kā dabiskais, ko cilvēks cenšas civilizēt. Vairākkārt latviešu rakstnieku Kaukāza tematikas stāstos aktualizēta naftas kā melnā zelta oksimoronā jēga. Nafta ir bīstama. Tā pielīdzināma stihijai, kuras pakļaušana var izjaukt lietu ierasto kārtību.

E. Birznieka-Upīša stāstā *Pīles* aprakstīta vētra, kuras laikā nafta izšļākusies no rezervuāriem un naftas smaka un gāzes izplatās pa pilsētu. Draud izcelties ugunsgrēks, un cilvēki visiem spēkiem sargās no šīs draudīgās situācijas. Turpretī liča pīles nevar sevi pasargāt un, ieķepušas pa ūdens virsū peldošajā naftā, iet bojā, vai arī tās saķer cilvēki un lapsas. Saskarsmē ar naftu dabiskais iet bojā, un nafta šādā skatījumā reprezentē ārdošas civilizācijas motīvu.

Noteikta simbolika un dubulta slodze piemīt arī naftas ieguves sakarā bieži tēlotajai “Melnajai” pilsētai. Tā ir netālu Baku esošais rūpnieciskais centrs, kas savu nosaukumu dabūjis no vienmēr kūpošajiem fabriku skursteņiem. Šīs vietas dabiskums ir zudis. Stāstā *Janeļa pošanās uz Latviju* Jānīša un mātes dialogā šīs pilsētas galējais, iznīcinošais utilitārisms iedzīvināts Janeļa un mammas sarunā, kurā rakstnieks izmantojis vairākas autora pozīcijas: gan bērns, gan cittautieša subjektīvo skatījumu, lai atmaskotu “Melnās” pilsētas objektīvo negāciju:

- *Vai sniedziņš ir balts, māmiņ?*
- *Balts gan un nepieradušam kož rokā.*
- *No kurienes tāds sniedziņš nāk?*
- *Sniedziņš krīt no debesīm.*
- *Bet kādēļ mums te krīt no debesīm melns sniegs?*
- *Tas te mums, Jānīt, ir kvēpi, un tie nekrīt no debesīm, bet paceļas no skursteņiem un veļas atpakaļ zemē no gaisa.*
- *Vai debesīs sniegiem arī ir skursteņi?* <sup>34</sup>

Naftas notēlojums un naftas motīvs ir būtisks J. Jaunsudrabiņa romāna *Nāves deja* elements:

*“Nafta, visur nafta: gaisā kā smaka, uz drēbēm kā kvēpi, pie zemes kā lipīgi dubļi, ūdenī kā varavīksnes plēve.”* <sup>35</sup>

Naftas veicinātais Baku iedzīvotāju practicisms izārda Vītola un Ilzes attiecības romānā, iznīcina Ilzes jūtas un pēc tam arī viņu pašu.

Nafta iznīcina strādnieka Musā Nagi-Ogli cilvēcību P. Rozīša<sup>36</sup> stāstā *Ceļš uz paradīzi*. Ceļš uz paradīzi ir vijies caur viltu, skopumu, cietsirdību un spekulāciju. Sajutis, ka tautu nemieros zudusī bagātība ir Allaha sods par viņa grēkiem, Musā, nelaimes sagrauzts, šķiras no dzīves, un padevēģais Allaha kalps sola viņam paradīzes

baudas arī pēc nāves. Rozītis ironizē par varenajiem naftas īpašniekiem, kam neizmērojamas bagātības ļauj nopirkt arī cerību uz aizkapa dzīves jaukumiem.

Pretstatā ir minams P. Roziša stāsta *Septiņas rozes* simboliskais tēls Visur Meklētā, kas līdzinās K. Skalbes Ziemeļmeitai. Visur Meklētā ir simbols, kas neļauj cilvēkam ieslīgt pašapmierinātībā un prakticismā, bet mudina ieklausīties savā sirds balsī. Ir vērojams, ka universālās kultūras opozīcijas garīgais–materiālais, dvēseliskums–practicisms, daba–civilizācija ir daudzu Kaukāza tematikas stāstu konfliktu pamatā.

Lai gan rakstnieki ļoti labi apzinās savu atbildību lasītāja priekšā par to, ka daudziem tieši viņu teksts būs pirmā sastapšanās ar Kaukāzu, vēstītāja subjektivitāte nereti realitāti jauc vai pat aizstāj ar izdomu, kuras pamatā ir nezināšana, nevēlēšanās iedziļināties reālajos faktos vai to pakļaušana poētiskajiem principiem. Šos “baltos plankumus” rakstnieki kompensē ar dažādiem līdzekļiem. Hamsuns visas *Pasaku zemes* vēstījuma laikā ir izmantojis smalku ironiju attiecībā uz sevi, precīzāk, uz savu neinformētību par Kaukāzu, kā arī attiecībā uz vietējām tradīcijām un paražām, kas viņam ir svešas – nesaprotamas vai nepieņemamas. Viņš labprātāk apraksta sadzīviskus kuriozus, kas gadās brauciena laikā, kā arī pats provocē komiskus atgadījumus:

*“Es prasu konjaku. Vīrs aiz letes mani saprot un noņem vienu pudeli. Tā man nepazīstama marka, un virsū stāv Odesa. Fui, es saku, vai tev cita nav? To viņš nesaprot. Es pasniedzos un pats noņemtu citu. Tā ir tā pati Odesas marka, bet ar piecām zvaigznēm. Es to apskatu un atrodu vienkāršu. Vai viņam labākas šķirnes nav? To viņš nesaprot. Es saskaitu zvaigznes un ar zīmuli pievelku vēl kādu pāri klāt. To viņš saprot. Viņš tiešām nāk ar sešzvaigžņu Odesas pudeli. Cik tā maksā? Puspiekta rubļa. Un otra? Trīs ar pusi. Tātad rublis par zvaigzni. Bet es tomēr ņemu to ar piecām zvaigznēm, un tas izrādījās ļoti stiprs konjaks, pēc kura es varēju tiešām labi gulēt.”*<sup>37</sup>

Kaukāza tematikas darbos rakstnieki tekstā ļoti labprāt atveido vietējo kolorītu, izmantojot kaukāziešu izteicienus vai vārdus oriģinālrakstībā, kas gan tiek arī tulkoti. Īpaši iecienījis šo paņēmienu E. Birznieks-Upītis.

Jāteic, ka lielākoties nevienam no Kaukāza aprakstītājiem neizdodas pilnībā iedziļināties kaukāziešu kultūras un gara dzīvē. Visbiežāk Kaukāza tematikai veltītajos darbos tiek fiksēta sadzīves un materiālā kultūra, bet pietuvoties garīgās kultūras vērtībām (literatūrai, folklorai) liedz, pirmkārt, valodu nezināšana, kā arī autora viedoklis, ka plašākam lasītāju lokam būs interesanti iepazīties tieši ar materiālās kultūras detaļām. Šo iemeslu dēļ var apgalvot, ka Kaukāza aprakstos par vienu no visdaiļrunīgākajiem segmentiem ir uzskatāmi dabas tēlojumi.

Interesants problēmjaudājumu loks ir izvirzāms saistībā ar latviešu rakstnieku mēģinājumiem iezīmēt savā mentālajā kartē Kaukāza pretpolu – ziemeļus jeb, precīzāk, Skandināviju, kur vairāki latviešu rakstnieki atrod patvērumu pēc 1905. gada notikumiem. Atšķirībā no Kaukāza notēlojumiem Norvēģija, Zviedrija un Somija ļoti reti ienāk literāros darbos, turklāt visbiežāk tai ir simbolisks tvērums. Viens no skaidrojumiem varētu būt latviešu rakstnieku tendence marķēt ziemeļus kā “savu” telpu mentālajā izpratnē. Vēl viens iemesls – baltiešu un skandināvu kopīgā piederība kristietībai, bet Kaukāzs ar islāma dominanti kļūst par pretmetu. Veidojas Rietumeiropas kultūras un orientālisma kontrastējums, kur ar orientālismu tiek saprasts “svešais” pretstatā Ziemeļvalstīm kā “savam” areālam.

Jāsecina, ka mēģinājums iezīmēt Kaukāza tematiku latviešu un cittautu literatūrā paver iespēju tās tālākam strukturējumam un sniedz iespējamās šīs tēmas izvērsuma virzienus, piemēram, sadzīves kultūra, reliģijas jautājums, bēgļa apziņas īpatnības un citi fenomeni Kaukāza tēmai veltītajos latviešu (cittautu) rakstnieku darbos.

## ATSAUCES UN PIEZĪMES

- <sup>1</sup> Шенк Ф. Б. (2001). Ментальные карты: конструирование географического пространства в Европе от эпохи Просвещения до наших дней. *Новое литературное обозрение*. No. 52 (6), Москва. С. 43.
- <sup>2</sup> Hamsuns, K. (b. g. ). Pasaku zeme. *Kopoti raksti*. 6. sēj. Rīga: 39. lpp.
- <sup>3</sup> Эолова арфа. (1994). [Составление, введение, вступительные заметки и примечания проф. Ф. П. Федорова.] Даугавпилс. С. 318.
- <sup>4</sup> J. Jaunsudrabiņš kopā ar ģimeni devies uz Ziemeļkaukāzu 1. pasaules kara bēgļu gaitās. Tur guva daudz literāru un glezniecisku ierosmju.
- <sup>5</sup> Hamsuns, K. (b. g. ). Pasaku zeme. *Kopoti raksti*. 6. sēj. 38. lpp.
- <sup>6</sup> Jaunsudrabiņš, J. (1981). Vēstules no Kaukāza. *Jānis Jaunsudrabiņš. Kopoti raksti*, 2. sēj. Rīga: Liesma. 116. lpp.
- <sup>7</sup> Birznieks-Upītis, E. (1961). *Kopoti raksti* 3. sēj. Rīga: LVI. 250. lpp.
- <sup>8</sup> Ibid. 251. lpp.
- <sup>9</sup> Jaunsudrabiņš, J. (1981). Nāves deja. *Jānis Jaunsudrabiņš. Kopoti raksti*, 4. sēj. Rīga: Liesma. 166. lpp.
- <sup>10</sup> Ibid. 168. lpp.
- <sup>11</sup> Hamsuns, K. (b. g. ) Pasaku zeme. *Kopoti raksti*. 6. sēj. 100. lpp.
- <sup>12</sup> Ibid.
- <sup>13</sup> Birznieks-Upītis, E. (1961). *Kopoti raksti* 3. sēj. Rīga: LVI. 279. lpp.
- <sup>14</sup> Ibid. 57. lpp.
- <sup>15</sup> Коровин К. (1991). *Поездка на Кавказ*. Ставрополь. С. 393. (Šeit un turpmāk latviskais tulkojums mans. – M. B.)
- <sup>16</sup> Birznieks-Upītis, E. (1961). *Kopoti raksti* 3. sēj. Rīga: LVI. 111. lpp.
- <sup>17</sup> Ibid. 292. lpp.
- <sup>18</sup> Ibid. 233. lpp.
- <sup>19</sup> Jaunsudrabiņš, J. (1981). Nāves deja. *Jānis Jaunsudrabiņš. Kopoti raksti*, 4. sēj. Rīga: Liesma. 176. lpp.
- <sup>20</sup> Birznieks-Upītis, E. (1961). *Kopoti raksti* 3. sēj. Rīga: LVI. 392. lpp.
- <sup>21</sup> Ibid. 199.–200. lpp.
- <sup>22</sup> Ibid. 439. lpp.
- <sup>23</sup> Ibid. 113. lpp.
- <sup>24</sup> Ibid. 89. lpp.
- <sup>25</sup> Ibid. 452. lpp.
- <sup>26</sup> Ibid. 278. lpp.
- <sup>27</sup> Jaunsudrabiņš, J. (1981). Vēstules no Kaukāza. *Jānis Jaunsudrabiņš. Kopoti raksti*, 2. sēj. Rīga: Liesma. 80. lpp.
- <sup>28</sup> Birznieks-Upītis, E. (1961). *Kopoti raksti* 3. sēj. Rīga: LVI. 104. lpp.
- <sup>29</sup> Ibid. 107. lpp.

- <sup>30</sup> Birznieks-Upītis, E. (1961). *Kopoti raksti 3. sēj.* Rīga: LVI. 108. lpp.
- <sup>31</sup> Ibid. 283. lpp
- <sup>32</sup> Ibid. 135. lpp.
- <sup>33</sup> Ibid. 102. lpp.
- <sup>34</sup> Ibid. 131. lpp.
- <sup>35</sup> Jaunsudrabiņš, J. (1981). Nāves deja. *Jānis Jaunsudrabiņš. Kopoti raksti, 4. sēj.* Rīga: Liesma. 167. lpp
- <sup>36</sup> P. Rozītis no 1915. līdz 1918. gadam strādājis par ierēdni Nobela naftas rūpniecības uzņēmumā Baku. Kaukāzā pavadītais bēgļa laiks devis spēcīgus impulsus viņa daiļradei.
- <sup>37</sup> Hamsuns K. (b. g.). Pasaku zeme. *Kopoti raksti. 6. sēj.* 148.lpp.

### *The Caucasus in Latvian and Other National Literatures at the Beginning of the 20<sup>th</sup> Century*

#### Summary

The theme of the Caucasus has been often singled out at the beginning of the 20<sup>th</sup> century in Latvian and foreign (Russian, Norwegian) literature. It is connected with romantic expression (with exotic, searching for new impression) and going to the Caucasus under of social and economic circumstances (for the writers of this group the Caucasus realistic description is predominant). In the Caucasus thematic works special attention is laid on the comparison between the own and the alien culture with the aim to point out the features of ones own culture in the alien culture. Great significance is dedicated to the description of nature and the religion and customs of local inhabitants. There are several typical characters with special semantic contents in the Caucasus thematic works, such as oil, mountains, etc. The theme of the Caucasus is closely connected with representation of spatial knowledge in the mind of human being, with the formation of individual and collective mental map.



## **Давид Самойлов и Латвия: публикации и рецепция творчества**

### **Dāvids Samoilovs un Latvija: publikācijas un daiļrades recepcija**

#### **David Samoilow and Latvia: Publication and Perception of Creative Work**

**Наталья Кононова**

LU Filoloģijas fakultāte, Slāvu valodas un slāvu literatūras nodaļa

Статья посвящена связям известного поэта Д. С. Самойлова с Латвией, ее культурой, переводам Д.С.Самойловым на русский язык стихотворений латышских поэтов, публикациям его оригинальных произведений в латвийских изданиях, восприятию его творчества в Латвии, а также переводам латышскими поэтами стихов Д. С. Самойлова на латышский язык.

**Ключевые слова:** публикации, восприятие, перевод, воспоминания, рецепция.

Как известно, Давид Самойлов из родного Подмосковья, дачи в Опалихе в 1976 году переехал в Прибалтику, в Эстонию, город Пярну. Отсюда столько стихов не только об Эстонии, но и о Латвии, переводы латышских дайн, латышских поэтов. Давид Самойлов по подстрочникам переводил с латышского языка Визму Белшевицу, Ояра Вацietиса, Иманта Зиедониса, Велту Калтыню, Вилиса Плудониса, Александра Чака. В 80-е годы принимал участие в традиционных Днях поэзии, приуроченных ко Дню рождения Яниса Райниса. В разное время, по его же словам, писал стихи о Латвии, о Риге. Первое: “Соловьиная улица” (в тексте встречается калька с латышского языка – “Улица Лакстигалас”) опубликовано в сборнике “Второй перевал”, созданном в 1958–1963 годах.

Давид Самойлов активно сотрудничал с журналом “Даугава”, где публиковались и его оригинальные стихи, и переводы на русский язык латышских поэтов, проза, эссе, дневники, критические и публицистические статьи, рецензии. Латвийские издания буквально “пестрят” публикациями стихотворений Давида Самойлова, переведенных на латышский язык Марисом Чаклайсом, Имантом Аузиньшем, Велтой Калтыней, Монтой Кромой, Имантом Зиедонисом, Роалдом Добровенским и др. В печати появляются многочисленные интервью с поэтом, воспоминания о встречах и беседах с ним, статьи о нем, отзывы о его творчестве и интерпретации, публикуются материалы о нереализованных замыслах, а после смерти поэта печатаются некрологи, написанные латышской и русской интеллигенцией.

Встреча с Ригой и рижанами произошла у Давида Самойлова еще в конце 50-х годов, когда он приехал в Ригу с Леоном Томом (ныне покойным) – переводчиком

с эстонского языка. Об этом рассказал в беседе с Татьяной Аршавской Ю. И. Абызов – фронтовик, литератор, писатель, переводчик, литературовед, друг Давида Самойлова и издатель “озорной”, шутливой книги посвящений, эпиграмм, мистификаций Д.С.Самойлова “В кругу себя”, изданной в Вильнюсе (1993) и переизданной в Таллинне (2001). Ю. И. Абызову посвящено стихотворение Давида Самойлова “За перевалом” (1980). По словам Юрия Ивановича, Давид Самойлов стал для него главным человеком, *“умеющим реализовать жизнь, как игру свободную, рожденным для свободного творчества”*. “*Был вечер, – вспоминает Ю. И. Абызов, – декада очередная какая-то “литературная”. У Нины Бать встретились [...] Как-то мы пришли друг другу по душе”* (Аршавская, 1996, с. 88–89). Позже, в 1987 году, на встрече с преподавателями и студентами филфака ЛУ, на вопрос: “*Кем бы Вы хотели быть, если бы не стали поэтом?*” – Давид Самойлов ответил: “*Я хотел бы быть моим другом Юрием Ивановичем Абызовым”* (Кононова, 1994 б, с. 8).

Упоминание Д. Самойловым Латвии впервые встречается в “Поденных записях” (Самойлов, 2002, т. 1, с. 325), относящихся к 1963 году: “*Рига, официальные встречи*”, “*Даугавпилс – чудная встреча с детьми, [...] неплохое выступление перед студентами*”, “*Сигулда, Екабпилс, поездка в Стабурадзу – к скале над Даугавой – место национальной легенды, где происходят ежегодные певческие праздники*” (Самойлов, 2002, т. 1, с. 325; 335).

В 1976 году Д. С. Самойлов был в Риге на съезде латышских писателей. В 1980 общался в Риге с латышской поэтессой, прозаиком Дайной Авотыней, Ю.И.Абызовым, с журналистом, собкором “Литературной газеты” в Риге, обозревателем газеты “Новые известия” Г. М. Целмсом, латышским поэтом и прозаиком А. Имерманисом. Произведения А. Имерманиса Давид Самойлов не переводил, но в 1985 году в июньском номере журнала “Даугава” была опубликована статья Давида Самойлова об А.Имерманисе и его книге “Древо познания”, изданной в Москве в 1984 году в переводе Н. Голь, Н. Бабицкой, А. Медведева, А. Мелнгалвиса, С. Кольцова. В том же 1980 году Давид Самойлов выступал на ВЭФе, жил в Доме творчества в Дубулты, общался с поэтессой из Риги Олесей Николаевой, с “*прекрасным 80-летним латышским художником Янисом Пауликом [...] Он молчалив, энергичен [...] Что-то от портретов стариков Возрождения есть в нем*” (Самойлов, 2002, т. 2, с. 147).

В 80-е годы “встречи” с Ригой, с латышской и русской культурой Латвии становятся все более частыми. В 1982 году с Ю.И.Абызовым поэт занимается эпитетом и латышскими дайнами, переписывается с Имантом Зиедонисом.

Адольф Шапиро, в то время главный режиссер рижского ТЮЗа, договаривается с Давидом Самойловым о переделке пьесы Сэма Бенелли “Рваный плащ”, премьера которой состоялась 12 января 1984 года. В апреле 1983 года Д. С. Самойлов был в Риге, “*корректировал*” и “*латал*”, как он пишет, “Рваный плащ”, в результате чего написал новый сценический текст пьесы Сэма Бенелли, на основе перевода с итальянского, сделанного А. В. Амфитеатовым. Встречался также с литературоведом Р. Д. Тименчиком, который был в то время завлитом Рижского ТЮЗа. 12 декабря 1983 года в “Поденных записях” упоминается приезд из Риги “славного мальчика” Леонида Фельдмана, который читал свои стихи, и, конечно же, Ю. И. Абызов. 5 мая и 9 сентября 1984 года Д. С. Самойлов

был в Риге на спектакле “Рванный плащ”. “Выходил кланяться,— пишет Давид Самойлов,— за Сэма Бенелли” (Самойлов, 2002, т. 2, с. 205).

22 июня 1984 года, сообщается в “Поденных записях”: “Приезжала из Риги Н. В. Захарова, молодая преподавательница университета. Пишет о поэме 60–70-х годов о войне” (Самойлов, 2002, т.1, с. 204). В сентябре 1984 года Д. С. Самойлов был в Союзе писателей Латвии. “Большую часть не уразумел,— пишет поэт,— ибо говорили по-латышски. Но то, что уразумел, не лезет ни в какие официальные ворота [...]. Выступал. [...] Обедали с Абызовым [...]. Ужинали у Зиедониса. Очаровательная Аусма” (Самойлов, 2002, т. 2, с. 206). Упоминается также о поездке в Юрмалу, встречах с А. Имерманисом, Р. Д. Тименчиком, латышским писателем Гунаром Цирулисом. В январе и декабре 1985 года Д. С. Самойлов вновь был в Риге, 10 декабря – на вполне официальном чествовании Кришьяна Барона. В записи от 26 августа 1987 года упоминается о приезде из Риги “милой литературоведши Наташи Захаровой-Кононовой [...] Расспрашивала о “Ближних странах” (Самойлов, 2002, с. 238). В сентябре 1987 года Д. С. Самойлов был в Дубулты; в том же году состоялась встреча с поэтом доцента Даугавпилсского педагогического университета М. С. Бодрова и преподавателя Латвийского университета Н. В. Захаровой на конференции, посвященной творчеству В. В. Маяковского в Коломне, где поэт находился по приглашению профессора К. Г. Петросова. В октябре того же года Давид Самойлов любезно согласился выступить перед студентами и преподавателями филологического факультета ЛУ и гостями научной, тогда еще всесоюзной, конференции (Кононова, 1994б, с. 8).

25 февраля 1988 года Давид Самойлов приезжал в Ригу, в Союзе писателей встречался с Яном Петерсом, беседовал с ним о переводе Ояра Вацетиса, был также (в июле и сентябре) в Доме творчества в Дубулты. В этот период он активно переводил Иманта Зиедониса и Вилиса Плудониса. В 1989 году, за год до своей кончины, поэт неоднократно бывал в Риге и Дубулты, переводил пьесу Яниса Райниса, выступал на Рижском телевидении. 24 апреля принимал участие в вечере Русского культурного общества (в зале ТЮЗа), одним из основателей которого был Ю. И. Абызов.

Реагируя на известное заявление ЦК КПСС, опубликованное в “Правде” 27 августа 1989 года и направленное против стремления прибалтийских республик выйти из состава СССР, Д. С. Самойлов 6 сентября пишет в дневнике: “Заявление ЦК КПСС ‘О положении в республиках Советской Прибалтики’ здесь воспринято как угроза. Русские тоже стоят стеной. И их понять можно. Их сюда не приглашали, но они не по собственной воле и приехали. И живут уже многие чуть не полвека. Обе стороны друг друга не понимают и не хотят понять. Нет великодушия” (Самойлов, 2002, т. 2, с. 272).

В Латвии опубликован целый ряд воспоминаний о Д. С. Самойлове, помогающих нам воссоздать образ поэта, глубже проникнуть в его мысли, творческие поиски, душевные переживания, а порой – и в сиюминутные движения души. Это “Растрепанный рассказ” М. Козакова (“Даугава”, 1996, № 1), статья Иосифа Дубашинского “Памяти Давида Самойлова”, опубликованная в книге “Сорок лет спустя” (Даугавпилс, 1997); мемуарная статья Ю. И. Абызова “Давид Самойлов – 10 лет тому назад”, в которой опубликован набросок

стихотворного воспоминания, обращенного к Ю. И. Абызову, оставшегося недописанным (“Даугава”, 1998, № 1). О нереализованном из-за кончины Д. С. Самойлова замысле, об эксперименте, побудительным толчком к которому послужил тезис Веселовского: *“История эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании”* написана статья Ю. Абызова “Подопытный эпитет” (Абызов, 2001, с. 133).

Рецензия Л.В.Спроге на “Самойловские чтения” в Таллинне в 2000 году опубликована в “Даугаве” (2001, № 4). О презентации книги Давида Самойлова “В кругу себя” (Таллинн, 2001, составитель Ю. И. Абызов), состоявшейся в ЛОПКе в августе 2001 года, писал Виктор Авотиныш (“*Neatkarīgā Rīgā Avīze*”, 2001. g. 1. septembrī). Автором данной статьи были опубликованы материалы о встречах с Давидом Самойловым и интервью с ним: “Вот и все. Смежили очи гении”, о встрече с поэтом на филфаке ЛУ в 1987 году, “Самойловские чтения на эстонской земле”, “Беседа с Давидом Самойловым” (Кононова, 1994 а, 1994 б, 1987). Был опубликован также ряд статей в вузовских научных сборниках, посвященных интерпретации творчества Давида Самойлова. С 1986 по 1997 год в Риге и Даугавпилсе было опубликовано 7 статей (Русские писатели, 1999, с. 170–256).

В интервью с Е. Розенталь Давид Самойлов высказал свой взгляд на искусство перевода, в частности, перевода произведений латышских авторов: *“Katrai valodai raksturīgas īpatnības intonācijas un tradīcijas. Ja tulkotājs ir dzejnieks, viņš, to ievērojot, var radīt oriģinālam adekvātu mākslas darbu. Esmu atdzejojis ne vien Raini, bet arī Ojāru Vācieti, Vizmu Belševicu, Veltu Kalitiņu un centies atveidot viņu darbus krievu valodā pēc labākās sirdsapziņas. Pats svarīgākais ir, lai krievu lasītājs izjustu, ka tie ir īsti dzejnieki.”* [В каждом языке характерные особенности интонации и традиции. Если переводчик – поэт, он это заметит, примет во внимание, и создаст оригинальное произведение, адекватную художественную работу. Я переводил не только Райнису, О. Вацетису, В. Болевицу, В. Калтыню; при этом я старался передать, воспроизвести их работы на русский язык на совесть. Самое важное, пусть русские читатели почувствуют, что это настоящие поэты (перевод мой – Н. К.)] (Rozentale, 1980, 3. lpp.).

9 июля 1989 года в “Daiļrade” было опубликовано (напечатано на русском языке в “Балтийской газете” 10 марта 1995 года) интервью Анны Онцуль с Давидом Самойловым: “Talants – prasme izteikt sevi” (“Талант – умение выразить себя”). А.Онцуль акцентирует внимание на открытости, искренности, даже какой-то детскости этого удивительного человека, общаться с которым было легко и интересно, на неожиданности и парадоксальности его взгляда на многие привычные вещи. Беседа была посвящена прикладному искусству в Прибалтике, вопросам культуры. “Духовная культура, – говорил Д. С. Самойлов, – это свобода духа” (Онцуль-Гадалова, 1995, с. 9). Поэт сожалел об утрате шкалы ценностей в наши дни, о том, что “Поэзия из моды вышла ныне”. На вопрос, какие из его стихов посвящены Риге, Латвии, Давид Самойлов ответил: “Первое стихотворение о Риге называлось “Улица Лакстигалас”. Поэт рассказал о замысле издания книги переводов латышских авторов (к сожалению, книга так и не вышла из-за смерти Д. С. Самойлова). В том же интервью поэт отметил: “Из латышской поэзии нравятся дайны. И особенно близок А.Чакс, созвучный русской поэтической культуре” (Онцуль-Гадалова, 1995, с. 9).

Несколько подборок переводов латышских дайн Давидом Самойловым опубликовано в седьмом номере “Даугавы” за 1984 год. Ю. И. Абызов в статье “Мир дайн и проблемы их перевода” убедительно опроверг давние концепции о непереводаемости дайн, о неправомерности их сопоставлений с частушками. Он показал своеобразие национально-психологических, социальных, нравственно-эстетических факторов и их соотношения в песенном творчестве русских и латышей (Абызов, 1984, с. 303). Стремясь доказать безграничные возможности воссоздания дайн средствами русского языка, Ю. Абызов в качестве примера привел версии перевода одной латышской песни “*Jūs labi ļautīgi, Mēs arī labi. Nu mēs cits citu Gānīsim*”, которые принадлежат разным авторам (Слово в нашей речи, 1985, с. 30), сравнивая, в том числе, перевод Д. С. Самойлова (“Вы – люди что надо, Мы – люди что надо, Так давайте же друг с дружкой Всласть полаемся”) с вариантом Ф. Скудры (“Вы нас не хуже, Мы вас не хуже, Язык почешем, Душеньку потешим”). Подобный эксперимент, по мнению Б.Инфантьева и А.Лосева, перспективен. Все переводчики дайн озадачены вопросом передачи на русском языке имен персонажей латышской мифологии, встречающихся в строках дайн. “Древнелатышские божества переводчики дружно транслитерируют”. *Dieva dēls* переводится и как Дьевов сын, и как Сын Бога, *Sauls meita* переводится в текстах и как Дочка Сауле, и как Дочка Солнца. *Mēnešiņš* же не транслитерируется, а всюду переводится как Месяц (Слово в нашей речи, 1985, с. 30–31). Р. Добровенский, анализируя русские публикации дайн последних лет, приходит к выводу, что “латышские народные песни поддаются переводу точно так же, как и фольклор, и письменная поэзия других народов: в наиболее удачных русских соответствиях (имеется в виду и версия Давида Самойлова) не только воспроизводится ритмика и фонетика подлинника, но и внутренняя музыка, дыхание дайн” (Добровенский, 1983, с. 98).

Давид Самойлов, несомненно, – мастер перевода. Здесь не ставится задача доказательства правомерности таких суждений, это тема отдельной статьи. Ограничимся лишь перечнем опубликованных в латвийских изданиях самоейловских переводов. Так, в журнале “Даугава” были опубликованы стихотворения Велты Калтыни в переводе Давида Самойлова (1979, №2), перевод баллады Вилиса Плудониса “Улов салгалского Мадиса” (1990, № 2), стихотворений Иманта Зиедониса из книги “*Rē, kā*” (1999, № 2). В “Даугаве” увидели свет и стихи А. Чака в переводе Д. С. Самойлова (1989, №10): “Мой дед”, “Женщины”, “Елгава”, “Мой рай”, “Гомер наших дней”, “На городской окраине”, “Женщины с окраины”, “Солнечное утро”. Александра Чака Давид Самойлов оценил, по его собственному признанию, с первого прочтения, “с листа” – как крупное явление латышской поэзии. Больше всего его восхитила (по замечанию Ю. И. Абызова) “фактурность”, “вещность” стиха, зоркость глаза и сочность деталей, без которых нет прочной фактуры, а также чувство юмора. “Встреча настоящих поэтов, – по справедливому мнению Ю. И. Абызова, – предопределена судьбой” (Абызов, 1989, с. 72). Настоящий поэт всегда видит, что имеет дело с настоящим поэтом, даже если перед ним всего лишь – подстрочники (Абызов, 1989, с. 73). Переводы А. Чака – это последние страницы переводческой деятельности Д. С. Самойлова.

Переводы латышскими поэтами стихотворений Д. С. Самойлова из разных сборников различных периодов творчества неоднократно публиковались в



латвийской периодике. Переводы Мариса Чаклайса были опубликованы в девятом номере журнала "Liesma" за 1972 год и в "Literatūra un māksla" 20 мая того же года. Большая подборка стихов Давида Самойлова в переводе Мариса Чаклайса и Иманта Аузиньша (с послесловием В. А. Вавере) увидела свет во втором томе "Krievu padomju dzeja" в 1978 году. 12 сентября 1980 года в "Literatūra un Māksla" было напечатано стихотворение Д. С. Самойлова из сборника "Весть" "А слово – не орудье мести! Нет!" в переводе Монты Кромы. Одновременно в "Padomju Jaunatne" появился переведенный Марисом Чаклайсом цикл "Из стихов о царе Иване" (сборник Д. С. Самойлова "Ближние страны"). 13 сентября того же года "Cīņa" познакомила читателей с еще одним стихотворением из сборника "Весть" в переводе М. Кромы – "Кто двигал нашею рукою". Имант Зиедонис перевел стихотворение Давида Самойлова "Слава Богу! Слава Богу!..." из сборника "Второй перевал", опубликованное 7 сентября 1984 года в "Literatūra un māksla". В этой газете в том же 1984 году увидела свет подборка стихотворений Давида Самойлова из разных его сборников, переведенных на латышский язык Имантом Зиедонисом. В "Dzejas dienas" за 1984 год Марис Чаклайс опубликовал переводы стихов Давида Самойлова из сборников "Дни" и "Второй перевал", предварив их вступительным словом с "говорящим" названием "*Divi man tuvi dzejnieki: Viens no krievu šībrīža būtiskākajiem dzejniekiem Dāvids Samoilovs jau izsenis gada lielāko daļu dzīvo Pērnavā, viņš tulkojis daudzus igauņu dzejniekus; liekas, igauņu dzejas ziemeļnieciskā apvaldītība jaušama Samoilova pēdējo gadu dzejas intonācijā. Viņa dzeja, kurā valda dziļa vēsturiska izpēte, kas apauglota ar šodienīgu intimitāti, ironiju, pasaka daudz būtiska no tā, ar ko šodien aizņemti cilvēku prāti. Samoilovs tulkojis Vizmu Belševicu, Ojāru Vācieti, un nesen 'Daugavā' lasījām viņa latviešu tautasdziesmu atdzejojumus*" (Čaklais, 1984, 334. lpp.).

Марис Чаклайс называет Давида Самойлова одним из самых значительных поэтов современности и отмечает, что, живя в Эстонии, в Пярну, он перевел многих эстонских поэтов, а в последнее время в его творчестве появилась пусть и едва заметная, сдержанная интонация северной эстонской поэзии. Поэзии Д. С. Самойлова присущ историзм, плодотворно дополняемый интимностью, иронией. По сути дела, Давид Самойлов рассказывает о многом таком, чем сегодня занят ум человеческий. Давид Самойлов переводил Визму Белшевицу, Ояра Вациетиса, и недавно в "Даугаве" мы читали его перевод латышских народных песен.

На смерть Давида Самойлова (23 февраля 1990 года) откликнулась латышская и русская интеллигенция Латвии. В газете Латвийского фонда культуры и Латвийского общества русской культуры "Вчера и завтра" за 1990 год опубликован некролог Ю. И. Абызова "Умер Д. С. Самойлов"; а в "Literatūra un māksla" от 3 марта 1990 года опубликована статья Р.Добровенского "Dāvids Samoilovs". В ней автор пишет не только о своем отношении к творчеству поэта, но и дает оценку всей поэзии Давида Самойлова, характеризует работы последних лет, акцентируя внимание на том, что лирика Д. С. Самойлова в плену новых глубин и ясности, была и осталась явлением русской и европейской культуры. Муза Давида Самойлова выстояла наперекор "государственной поэзии" Балтии, испытала влияние и сама повлияла на эстонскую, латышскую и литовскую поэзию. Р. Добровенский отмечал, что Давиду Самойлову нравилась Рига, и там его всегда ждали друзья. Одним из первых начинаний Латвийского

русского культурного общества был вечер поэзии Д. С. Самойлова в Молодежном театре в Риге. Совсем недавно поэт перевел Я. Райниса “Spēlēju, dancoju” по “Двенадцатой ночи” Шекспира, и это – великолепный перевод. Много лет он понемногу с большим удовольствием переводил латышские дайны. В последнее время он был увлечен поэзией А. Чака.

*“Patiesībā, galvaspilsēta vienmēr ir tur, kur ir dzejnieks. D. Samoilova lirika, gūstot jaunu dziļumu un skaidrību, bija un palika krievu un Eiropas kultūras parādība, un zināms vispārējs atsalums pret dzeju neskāra šo liriku. Samoilova mūza nopietni un uzticīgi izturējās pret Baltijas valstu poēziju; tā atstāja ietekmi un pati ietekmējās no igauņu, latviešu un lietuviešu dzejas, pat Baltijas gaisa. Samoilovam patika Rīgā; tur viņu vienmēr gaidīja draugi. Latvijas Krievu kultūras biedrības viens no pirmajiem pasākumiem bija D. Samoilova dzejas sarīkojums Jaunatnes teātrī. Pavisam nesen viņš bija pārtulkojis Raiņa “Spēlēju, dancoju” pēc Šekspīra “Divpadsmitās nakts” tas šķiet lieliskā tulkotāja lielākais darbs pēdējā laikā. Daudzus gadus viņš pa drusciņai un, šķiet, ar lielu patiku bija tulkojis latvju dainas. Pašā pēdējā laikā viņš bija aizrāvēs ar A. Čaka dzejām.” (Dobrovenskis, 1990, 14. lpp.).*

В завершении статьи Р.Добровенский, цитируя строки из стихотворения Давида Самойлова, вошедшего в сборник “Волна и камень” [*Хочу, чтобы мои сыны и их друзья несли мой гроб в прекрасный праздник погребенья. [...] Как жаль, что не услышу тех похвал, и музыки, и пенья! Ну что же! Разве я существовал в свой День рождения!*] (Самойлов, 1990 а, с. 162)], пишет: *“Kas attiecas uz nāvi – viņš daudzkārt bija mēģinājis paraudzīties viņpus šīs robežas. Reiz, 1969. gadā, viņš pat aprakstīja ‘brīnišķos svētkus’ – savu nākamo apbedīšanu: ‘Cik žēl, ka nedzirdēšu uzslavas un man par godu brašus uzdziedienus! Bet kas par to? Vai eksistēju maz es savas piedzimšanas dienā?’ [Что касается смерти, он неоднократно пытался взглянуть по ту сторону рубежа. Однажды, в 1969 году он сам описал “прекрасный праздник” – свои будущие похороны: “Как жаль, что не услышу похвал и в мою честь бравых песен. Ну что же! Разве я существовал в свой День рождения!” (перевод мой – Н. К.)]* (Dobrovenskis, 1990, 14. lpp.).

Оригинальные стихотворения Давида Самойлова (как правило, из готовящейся к изданию новой книги) публиковались в журнале “Даугава”: в 1979 году (№ 2), 1980 (№ 12), 1983 (№ 5), в 1989 году (№ 10) было опубликовано девять стихотворений (вступительная статья Ю. И. Абызова), которые впоследствии, в 1992 году, вошли в сборник “Из последних стихов” (Таллинн, 1992). В 1990 году в “Даугаве” (№ 12) были опубликованы новые стихи Д. С. Самойлова, его прозаические опыты “Из дневника восьмого класса” (позже войдут в его “Поденные записи”, Москва, 2002); а также две статьи “О стихотворении Б. Пастернака “Зимняя ночь” и “По поводу одной переписки” (о переписке Н. Я. Эйдельмана с В. П. Астафьевым).

Давид Самойлов вспоминал (“Из дневника восьмого класса”), что первым, кто указал ему призвание и путь, был поэт и критик Ярополк Семенов. О драме в стихах “Спартак” (переделка Самойловым повести Яна), он сказал: *“Честная работа, но нет еще самостоятельности. [...] Добьешься своего, если о тебе скажут: “Он был образованнейшим человеком своего времени”* (Самойлов, 1990 б, с. 110). Выводы пятнадцатилетнего Давида Самойлова: *“Самая гадкая*



вещь – ложь. [...] Надо говорить правду или молчать. [...] Нужно быть честным и добрым” (Самойлов, 1990 б, с. 115). И таким он был до конца своих дней, таким – “честным и добрым” – помнит Давида Самойлова Латвия.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абызов, Ю. (1984). Мир дайн и проблемы их перевода. *Латышские дайны*. Рига.
2. Абызов, Ю. (1989). Без судьбы – поэта нет. *Даугава*, № 10.
3. Абызов, Ю. (2001). Подопытный эпитет. *Даугава*, № 6.
4. Аршавская, Т. (1996). Беседа с Ю.И.Абызовым. Юрию Абызову – 75. *Даугава*, № 6.
5. Добровенский, Р. (1983). И звезда с звездой говорит. *Даугава*, № 12.
6. Кононова, Н. (1987). Беседа с поэтом Давидом Самойловым. *Padomju students*. 10.decembrī.
7. Кононова, Н. (1994а). Самойловские чтения на эстонской земле. *Балтийская газета*, 8 июля.
8. Кононова, Н. (1994б). Вот и все. Смежили очи гении. *Балтийская газета*, 25 марта.
9. Онцуль-Гадалова, А. (1995) Талант – умение выразить себя. *Балтийская газета*, 10 марта.
10. *Русские писатели. Поэты*. (1999). Т. 22. Санкт-Петербург.
11. Слово в нашей речи. *Сборник статей*, выпуск 5 (1985). Рига: Avots.
12. Самойлов, Д.С. (1990а). Избранное. Т. I. Москва: Художественная литература.
13. Самойлов, Д.С. (1990б). Из дневника восьмого класса. *Даугава*, № 12.
14. Самойлов, Д.С. (2002). *Поденные записи*. В 2-х томах. Москва: Время.
15. Rozentale, J. (1980). Pērnavā, Dāvidam Samoilovam. *Jūrmala*, 4.oktobrī.
16. Čaklais, M. (1984). Divi man tuvi krievu dzejnieki. *Dzejas diena*. Rīga.
17. Dobrovenskis, R. (1990). Dāvids Samoilovs. *Literatūra un māksla*, 3 martā.

## *Dāvids Samoilovs un Latvija: publikācijas un daiļrades recepcija* Kopsavilkums

D. Samoilovs ir pazīstams Raiņa, O. Vācieša, I. Ziedoņa, A. Čaka un citu latviešu dzejnieku darbu atdzejotājs krievu valodā. Latviešu dzejnieki savukārt arī ir tulkojuši D. Samoilova dzeju.

Raksts ir veltīts D. Samoilova sakariem ar Latviju.

**Atslēgvārdi:** publikācijas, uztvere, tulkojums, atmiņas, recepcija.

## *David Samoilow and Latvia: Publication and Perception of Creative Work*

### Summary

The article is devoted to the famous poet D. Samoilow, to his correlation with Latvia, Latvian poetry and Latvian art. D. Samoilow is a famous translator, and some of his most successful translations are from the Latvian language into Russian. The article is also devoted to those Latvian poets who translated Samoilow's poetry.

**Key words:** publications, translations, memories.

## Interpretation of Jane Austen's Novels in Film and Translation

### Džeinas Ostinas darbu interpretācija ekranizējumos un tulkojumos

Antra Leine

LU Moderno valodu fakultāte

Visvalža ielā 4 a, Rīga

ance@leinis.com

Paper analyses how the change of social norms have influenced the screen adaptations and translation of Jane Austen's novel *Pride and Prejudice*. As the key example term "impertinence" has been chosen. The analyses reveals that due to the change of social standards if the initial dialogues and scenes are not adapted, acts which have seemed revolutionary in the 19<sup>th</sup> century escape the notice of nowadays audience. Paper analyses different approaches of the 20<sup>th</sup> century moviemakers in dealing with the problem.

**Key words:** Jane Austen, impertinence, social norms, screen versions, translation.

Jane Austen (1775–1817) is one of the most popular British authors and though she has written only six novels in the turn of 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, they are transformed in more than 30 films in the 20<sup>th</sup> century. Her novel "*Pride and Prejudice*" which has been selected for the present analyses, is the most popular of all her writings and has tempted movie directors at least four times (in 1940, 1967, 1979 and 1995) to create a film presenting the relationship between Ms. Elizabeth Bennet and Mr. Darcy.

As Jane Austen is valued for creating heroines which considerably outstep the accepted social norms of her time, one of major problems which has to be faced both by movie directors and translators, is the fact, that these norms have greatly changed since the novel has been written. The common problem of the translators and film directors lies not in "what is to be told", but in "how it should be presented".

Thus in a film that has to be presented in the end of the 20<sup>th</sup> century it is very difficult to show a woman breaking social standards, as the acts that might have seem revolutionary in the beginning of the 19<sup>th</sup> century, escape the notice of nowadays spectator as being anything special. The same happens when the novel is accurately translated without any adaptations or explanations, as the pure text often fails to reflect the same message which is provided in the original text.

As one of the most important features which distinguishes the main heroine of "*Pride and Prejudice*" among the other ones, is her impertinence, this will be used as the key example in the illustration of the difficulties the moviemakers and the translators have to deal with.<sup>1</sup>

In the 20<sup>th</sup> century the meaning of the word impertinence is: 1) unmannerly intrusion or presumption; insolence; 2) irrelevance, inappropriateness, or absurdity<sup>2</sup>.

In the 18<sup>th</sup> century the word ‘impertinent’ has meant *presumptuous and/or over-familiar*, as stated by Myra Stokes<sup>3</sup> in her analyses of the language of Jane Austen. At the end of the 18<sup>th</sup> and the beginning of the 19<sup>th</sup> century to be impertinent was a serious break of the accepted social rules. Jane Fergus<sup>4</sup> states it: “To be impertinent, the reverse of the compliant and submissive behaviour recommended to young ladies, and not to suffer for it, is figuratively to get away with murder”. As Deborah Kaplan has indicated “A girl or woman who was self-willed might be ostracized, as happened with Hester Wheeler, an adolescent acquaintance of the Austen circle. [...] Young Hester had the unfortunate tendency to speak her mind. She was thus considered a social disgrace. To keep her from sullyng the characters of good girls, she was sent away to distant relatives.”<sup>5</sup>

In the years when just to speak ones mind was a despised flaw of character, Jane Austen letting her heroines act in obviously rebellious way would have been viewed as: 1) having a bad taste or belonging to uneducated women from lower classes<sup>6</sup>, 2) seriously breaking the accepted rules that ought to be punished by forcing the rebellious author out of the society.

The best that Jane Austen could do was to allow her female protagonist to be impertinent – too bold and straightforward. It is a paradox that though in Jane Austen’s years of life her Elizabeth has been characterised as even vulgar by contemporaries, now, having no deeper knowledge of the time, it is almost impossible to understand in what way Elizabeth proves herself to be impertinent. She seems just brave and witty, very open and not a hypocrite.

Brightest examples of manifestation of impertinence in “*Pride and Prejudice*”, are: 1) Elizabeth’s walk on foot to Netherlands, 2) her ability and inclination to give direct and open answers, 3) exhibition of open sexual response to Wickham, as stated by Jane Fergus: “By allowing her heroine Elizabeth to exhibit such open sexual response to Wickham’s charm, Austen is violating some of the rules that govern many women writers in the period. Delicacy and purity were expected of them; even Austen herself expected it to some degree.”<sup>7</sup>

None of these will be noticed as a liberty by the most of the 20<sup>th</sup> century audience, though it has been different in the 18<sup>th</sup> century. If these scenes do not receive special attention, impertinence of Elizabeth, forming one of the most important character lines, is revealed inadequately thus causing a serious dilemma for moviemakers and even more so – for the translators.

In the translation of the novel into Latvian the word “impertinence” is translated as “*nekaunība*” (insolence) according to its meaning in the 20<sup>th</sup> century.

Taking into account that the implied audience of Latvians are lacking the knowledge of social and cultural background, it makes an average reader of the translation quite unprepared to interpret Elizabeth’s actions as being anything extraordinary. The translation of the particular word is adequate as it suggests how some of Elizabeth’s actions might be viewed, but as the dialogue takes place in one of the last pages of the novel, it hardly brings more light to the reader. The translation in general offers striking examples of very uneven usage of lexical layers and many of the characters use a mixture of colloquialisms and high flown language. Most of the characters express themselves in a strange and inappropriate manner, like in the following examples:

"*Lidija bija vīrā iemīlējusies līdz ausīm*" (p. 322) or "*pasmīkņādama teica Elizabete*" (p. 29) or a typical example by Mrs. Bennet as if she does not belong to the higher society and does not know what is appropriate in the language and what is not: "*Vai, dārgumiņ, – turpināja sieva, – man gan par viņu ir prieks. Tik traki glīts! Un viņa māsa ir šarmantas sievietes.*" In page 13 similar awkwardness is expressed even in Mr. Bingley's speech: "*– Klau, Dārsij, – viņš sacīja, – tev tak jāiet dejot. Man galīgi nepatīk, ka tu te tik muļķīgi slaidies apkārt. Labāk izloki kājas.*"

Among those strange characters, Elizabeth generally sounds as the one who does belong to the appropriate social circle, rational and intelligent. Surprisingly, up to the end of the translation Elizabeth's intonation changes into quite pompous manner of expression: "*Es nespēju vairs ilgāk klusēt, nepateikusies par jūsu vārds neizsakāmo laipnību pret manu nelaimīgo māsu. Kopš pirmā mirkļa, kad to uzzināju, esmu ilgojusies pasacīt jums, ko jūtu sirdī.*" (Ostina, 2000: 371) In the translation Elizabeth might have been characterised as being not only sensible, but also impertinent by the appropriate selection of vocabulary, but it has not happened. Elizabeth in Latvian sounds sentimental – like the heroines of the 18<sup>th</sup> century literature which Jane Austen attempted to parody. No other additional information is provided in the form of commentaries or preface, so the audience can judge Elizabeth and her actions only by what has been reflected in the translation.

While creating a screen version, an option is to show Elizabeth exactly as she is described in the novel. The risk then is that the audience will not notice that Elizabeth is exceeding the boundaries set for females of her time. Another option how to show the free spirit of Elizabeth into a film is to make Elizabeth impertinent according to the expectations of the implied audience exaggerating or explaining her behaviour. Both variants have their favours and limitations.

In the films of 1940, 1979 and 1995<sup>10</sup> different means have been used to reveal the intractable character of the protagonist. Analyses of the film versions prove that to show the boldness of Elizabeth without the alteration of her most important character traits has not been an easy task. In some cases, it is even doubtful whether the authors have reached their aim.

Thus in *Pride and Prejudice – 1979* Elizabeth (actress Elizabeth Garvie) is shown as a sensible, well-bred young woman, more witty than ironic and by no means over-familiar. To persuade the audience that Elizabeth is constrained by accepted social norms less than other heroines are, Elizabeth must act so that the audience notices the breakage of the norms without being told. In the scene between Elizabeth and Colonel Fitzwilliam in Hunsford there has been an attempt made to show Elizabeth acting in a slightly impertinent manner. (*Pride and Prejudice – 1979*) Here Elizabeth is running away without any explanations or excuses, just after Colonel Fitzwilliam reveals her how Darcy has rated her family when separating Bingley from Jane. It does seem that here Elizabeth acts either impolitely or is too impulsive and is unable to hide her real feelings. The scene illustrates how in *Pride and Prejudice – 1979* instead of impertinence an effect of failing is created. A weakness of such kind does not correspond to the novel, where Elizabeth in the same episode "would not trust herself with an answer, and, therefore, abruptly changing the conversation, talked on indifferent matters till they reached the parsonage."<sup>11</sup> In the novel the only "liberty" Elizabeth allows herself is to change the subject, but in no way she is so impulsive

as to run away. Here director Cyril Coke in attempt to illustrate, that Elizabeth feels greatly vexed has made her more emotional and thus weaker than the heroine of the novel. In general, to exhibit ones feelings so openly, is a failure which is not typical to Jane Austen's heroines. The author herself has always been against the fragility that was expected from her sex in her times: "Jane Austen seems to have an unarticulated image of a fully individualised woman who is physically and mentally unrestricted, more mobile, more aware, more herself than the fainting creature in need of male protection, an image that the conduct books and popular fiction had combined to idealise."<sup>12</sup> Cyril Coke has organised the scene presuming that the implied audience would share belief that fragility should be a characteristic feature of all women in the 18<sup>th</sup> century and thus is a "natural" behaviour of the women of "those old times". The fact, that rational women in the turn of the 18–19<sup>th</sup> centuries (and Elizabeth is believed to be highly rational) would unlikely afford such display of emotions and the fact, that such action seems silly also nowadays, may suggest, that the director has used the scene just to illustrate the common view that women are instable, weak and irrational.

Authors<sup>13</sup> of *Pride and Prejudice – 1995* have set an aim to create a film that should closely follow the novel in both spirit and plot. Their Elizabeth (actress Jennifer Ehle) partly corresponds to the one of the novel. She has the same openness and playfulness. She is adequately smart, but she is not impertinent – the feature is completely lost to the screen. Again, instead of showing the rebelliousness of the protagonist, untypical weakness of temper is ascribed to the heroine, at the same time diminishing the comic effect of some scenes to the minimum. Also *Pride and Prejudice – 1979* has not always managed to preserve the spirit of the novel, but the film of 1995 is the most melodramatic of all versions. Even the climax scene between Elizabeth and Lady Catherine instead of laughter or at least enjoyable approval of Elizabeth's witty answers, causes compassion. Elizabeth of *Pride and Prejudice – 1995* takes the insults very painfully, obviously is barely able not to start crying, and has to flee away and to lose her temper if front of Lady Catherine and in front of her own house, most probably discretely watched by all her relatives. Such a scene corresponds neither to the novel nor to the accepted social standards of the 19<sup>th</sup> century. As stressed by Dickson: "Austen's characters always keep their tempers; when they are irritable or out of sorts, they remain in their rooms. Austen's characters disagree in private, never with others present."<sup>14</sup>

In comparison to the scene created by the authors of *Pride and Prejudice – 1995*, Elizabeths of *Pride and Prejudice – 1940* and *1979* are not at all moved by Lady Catherine's insults. In these films the scene is comic and provokes at least smiles if not laughter. Both Elizabeths of *Pride and Prejudice – 1940* and *1979* instead of running away, politely or less politely show the door to Lady Catherine.

"Lady Catherine: *I shall not leave this house until you give me the assurance for which I ask!*

Elizabeth in a perfectly calm and kind voice: *In that case, Lady Catherine, I had better ring for the butler. He will show you to your bedroom. Or, if you decide after all not to stay, he will conduct you to your carriage!*

Elizabeth to butler: *Oh Mathew, I have the impression that her ladyship wishes to be taken to her carriage. Good by Lady Catherine!*" (*Pride and Prejudice – 1940*)

Also Elizabeth of *Pride and Prejudice* – 1979 cannot be set out of mood by a person whom she does not respect and she will not allow her enemy to see her distressed. Instead of changing the original dialogue, as it has happened in *Pride and Prejudice* – 1940, Elizabeth of *Pride and Prejudice* – 1979 demonstrates her attitude mainly with the intonation of her voice, gentle smile and bodily movements.

Thus the given scenes in *Pride and Prejudice* – 1979 and *Pride and Prejudice* – 1940 prove that it is possible to provide accurate reflection of the character of Elizabeth and the accepted social standards of the time.

In opposite to the films of 1979 and 1995 where some important characteristic features of Elizabeth have almost disappeared and new ones have appeared, the authors<sup>16</sup> of *Pride and Prejudice* – 1940 have obviously believed that impertinence in the present meaning of the word is the basic character feature of Elizabeth (actress Greer Garson) and must be exposed as much as possible. Elizabeth of *Pride and Prejudice* – 1940 is responding to the events with much more spirit than Elizabeth of the novel is. While the authors of *Pride and Prejudice* – 1979 and *Pride and Prejudice* – 1995 may be accused for having not disclosed the impertinence of Elizabeth, authors of *Pride and Prejudice* – 1940 seem to have exaggerated this aspect. Their Elizabeth besides being bold is occasionally rude and impolite. However, if women in Jane Austen times would dare to act like this heroine, they would have lost their status in the society and it is hardly possible that they might be considered as appropriate spouses. A striking example of exaggeration appears in the first ballroom scene, where Elizabeth after listening how Mr. Darcy finds her just “tolerable enough” rudely rejects Darcy’s invitation to dance. Elizabeth continues in a similar manner throughout the film, often deliberately trying to insult Mr. Darcy and demonstrating selfish disrespect to the other person’s feelings which can not be found in the novel.

After comparing the three screen versions of *Pride and Prejudice* and its Latvian translation, it becomes clear that to present an accurate reflection of the most important features of Jane Austen’s heroines and the social standards of the 19<sup>th</sup> century, background analyses of social norms should be carried out and accurate interpretation provided. Paradoxically that if in the process of adaptation there are made no deviations from the original text, then the message is changed more than if appropriate changes are involved.

### *Džeinas Ostinas darbu interpretācija ekranizējumos un tulkojumos* Kopsavilkums

Raksta autore aplūko, kā sociālo normu maiņa ir ietekmējusi britu autores Džeinas Ostinas (1775–1817) romāna *Lepnums un aizspriedumi* tulkojumus un ekranizācijas. Kā piemērs aplūkots vārda “nekaunība” (*impertinence*) nozīme, kas līdz ar sabiedrības tradīcijām ir būtiski mainījusies. Līdz ar to burtisks romāna notikumu un dialogu atspoguļojums nenodrošina precīzu Ostinas tēlu raksturojumu, jo normas, kas izsauca sabiedrības nosodījumu 18. gadsimtā, 20. gadsimta auditorijai liekas pašsaprotamas. Analizēti paņēmieni, kas izmantoti filmās, lai pārvarētu pretrunu, kas rodas starp vēlmi precīzi attēlot romāna saturu un dialogus, vienlaicīgi saglabājot tēlu raksturojumu.

## BIBLIOGRAPHY AND NOTES

- 
- <sup>1</sup> Austen, J. (1993). *Pride and Prejudice*. England: Wordsworth Editions, p. 368.
  - <sup>2</sup> *Random House Webster's Unabridged Dictionary*. (1998) New York: Random House, p. 960.
  - <sup>3</sup> Stokes, M. (1993). *The Language of Jane Austen*. London: Macmillan, p. 106.
  - <sup>4</sup> Fergus, J. (1992) *Jane Austen. A Literary Life*. London: The Macmillan Press, p. 83.
  - <sup>5</sup> Kaplan (1992) p. 53, quoted from: Troost, L., Greenfield, S. (2001) *Jane Austen in Hollywood*, Dickson, R. *Misrepresenting Jane Austen's Ladies. Revising Texts (and History) to Sell Films*, USA: The University Press of Kentucky, p. 48.
  - <sup>6</sup> Rebecca Dickson enlarges the topic: "There was also the problem of image. When Austen was alive, a woman who did not act in a submissive, domestic manner was assumed to be of a lower social order; therefore gentlewomen tried to act in a dignified manner that bespoke their cultivated civility. [...] Women were extremely careful about their social personas; they did not want anyone to describe them as indolent or shrill because indolence and shrillness were associated with the working classes". Dickson, p. 48.
  - <sup>7</sup> Fergus, J. (1992), p. 85.
  - <sup>8</sup> Ostina, Dž. (2000) *Lepnums un aizspriedumi*. Rīga: Jumava, p. 386. Translated by Ilga Melnbārde.
  - <sup>9</sup> Ostina, Dž. (2000), p. 13.
  - <sup>10</sup> Respective films: *Pride and Prejudice* (1940) USA: Metro Goldwyn Mayer, USA: MGM Home Entertainment (118'); *Pride and Prejudice* (1979) (video of 1985) UK: BBC Enterprises, BBC Video (226'); *Pride and Prejudice* (1995) (DVD of 2001), UK/USA: BBC Television and BBC Worldwide.
  - <sup>11</sup> Austen, J. (1993). *Pride and Prejudice*. England: Wordsworth Editions, p. 180.
  - <sup>12</sup> Mukherjee, M. (1991). *Women Writers. Jane Austen*. London: Macmillan Education, p. 58.
  - <sup>13</sup> Screenplay author Andrew Davies, director Simon Langston.
  - <sup>14</sup> Troost, L., Greenfield, S. (2001) *Jane Austen in Hollywood*, Dickson, R. *Misrepresenting Jane Austen's Ladies. Revising Texts (and History) to Sell Films*, USA: The University Press of Kentucky, p. 47.
  - <sup>15</sup> Screenplay authors: Aldous Huxley and Jane Murfin after the dramatisation of the novel made by Helen Jerome, director: Robert Z. Leonard.



## Metaliteratūras elementi Mārgaretas Atvudas un Gundegas Repšes prozā Elements of Metafiction in the Prose of Margaret Atwood and Gundega Repše

Sandra Meškova

Daugavpils Universitāte  
Vienības ielā 13, Daugavpils, LV-5401  
E-pasts: sandram@dau.lv

Rakstā aplūkoti metaliteratūras elementi kanādiešu prozaiķes Mārgaretas Atvudas un latviešu rakstnieces Gundegas Repšes darbos, īpaši pievēršoties pārrakstīšanas struktūrai, kas abu autoru tekstos veidota, aktualizējot dzimtes kategoriju. Rakstā analizēta romantiskās mīlas sižeta shēmas pārrakstīšana Mārgaretas Atvudas romānā *Dāma pareģe* un Gundegas Repšes romānā *Ēnu apokrifs*, apvēršot subjekta (vīrišķais) – objekta (sievišķais) dzimtes kodu.

**Atslēgvārdi:** metaliteratūra, pašrefleksivitāte, pārrakstīšana, dzimte, sievišķais.

Terminu “metaliteratūra” 20. gs. 60. gados piedāvā amerikāņu rakstnieks un literatūrteorētiķis Viljams Gass (*William Gass*), apzīmējot jaunās tendences amerikāņu un Rietumeiropas rakstnieku paaudzes (Džons Bārts, Donalds Bartelms, Ričards Brotigans, Hulio Kortasārs, Gilberts Sorentīno, pats Viljams Gass, Italo Kalvino u. c.) darbos. Viņš definē metaliteratūru kā pašrefleksīvās literatūras paveidu, kas pēta savas rašanās nosacījumus, liek literatūrā apjaust fiktīvo un konstruēto un pārnest to uz realitātes izjūtu, tādējādi noārdot robežu starp literatūru un realitāti.<sup>1</sup> Termins nozīmē “par” vai “pēc” literatūras, un tās praktizētāji izmanto metafiktīvās tehnikas, lai sagrautu mimētisko efektu, kas raksturīgs reālistiskajam romānam.

**Antimimētiskums un pašrefleksivitāte** ir būtiskākās metaliteratūras iezīmes, kuras akcentēja tās agrīnie pārstāvji. Patrīcija Vo (*Patricia Waugh*) metaliteratūras jēdzienu attiecina uz tādu literatūru, kas apzināti un sistemātiski pievērš uzmanību sev kā artefaktam, risinot jautājumus par saikni starp literatūru un realitāti. Atmaskojot realitātes efekta konstruēšanas paņēmienus, metaliteratūra ne tikai atklāj literatūras pamatstruktūras, bet liek domāt arī par pasauli ārpus teksta kā fiktīvu veidojumu.<sup>2</sup>

Līdztekus metaliteratūras attīstībai poststrukturālisma teorijās veidojas radikāli priekšstati par tekstualitāti kā pašrefleksīvu lauku, kas atrodas bezgalīgā nozīmes producēšanas procesā, kur teksts top dinamiskā mijiedarbībā ar citiem tekstiem. Līdzās plašāk pazīstamajiem poststrukturālistu jēdzieniem, kā, piemēram, Jūlijas Kristevas *intertekstualitāte*<sup>3</sup>, Žerāra Ženeta *transtekstualitāte*<sup>4</sup>, Rolāna Barta priekšstati par tekstu kā *citātu audumu*<sup>5</sup>, minami Žaka Deridā piedāvātie jēdzieni, teoretizējot komplicētās attiecības starp tekstualitātes konfigurācijām: *potzars jeb transplantāts (graft)*<sup>6</sup>, *invaginācijas jeb tekstuālo kabatu veidošanās*<sup>7</sup> u.c.

Būtisks priekšstats par rakstības, tekstualitātes un subjektivitātes komplicēto kopsakaru piedāvāts Deridā agrīnajā krājumā *Rakstība un atšķirība* (*L'écriture et la différence*, 1967). Esejā *Freids un rakstības vieta* Deridā izstrādā priekšstatu par tekstu kā palimpsestu, atsaucoties uz Viduslaikos pieņemto vairākkārtējo rakstīšanu uz viena un tā paša pergamenta, izdzēšot iepriekš rakstīto. Palimpsesta princips tiek saskatīts freidiskajā psihiķa modelī, kura trīs slāņus – zemapziņu, priekšapziņu un apziņu – var iztēloties kā vaska plāksni, kas pārsegta ar augšpusē piestiprinātu vaska papīru un celuloīda aizsargplēvi un uz kuras var rakstīt ar irbuli, rakstīto periodiski nodzēšot, vienkārši paceļot vaska papīru no mīkstā vaska. Deridā to dēvē par mistisko rakstības “bloknodu”, kas cilvēka apziņas darbību ļauj interpretēt kā daudzkārtēju pārrakstīšanas procesu – percepciju reģistrāciju zemapziņā, atmiņu ierakstīšanu priekšapziņā, transkripciju no neapzinātā apzinātajā utt.<sup>8</sup> Tādējādi rakstības un tekstualitātes iezīmes tiek piedēvētas cilvēka apziņas darbībai. Deridā secina, ka rakstības subjekts ir attiecību sistēma starp vairākiem līmeņiem: mistisko bloknodu, psihi, sabiedrību, pasauli, tādējādi problematisējot klasiskās subjektivitātes un autorības izpratni. Vēl vairāk, Deridā iezīmē arī rakstības intersubjektīvo aspektu, apgalvojot, ka rakstības subjektā notiek sadursmes drāma starp autoru, kas lasa, un lasītāju, kas diktē, tādējādi radot komunikatīvo sūtītāja (autora) un saņēmēja (lasītāja) mehānismu pašā rakstībā un saistot rakstības un lasīšanas prakses.

Mazliet vienkāršākā veidā autora un lasītāja kopsakaru atzīmē arī Rolāns Barts esejā *Autora nāve*, norādot, ka lasītājs, ne vairs autors, ir tā telpa, kurā fokusējas visi rakstību veidojošie pavedieni un citāti, un uz Autora nāves rēķina piedzimst lasītājs.<sup>9</sup>

Šie priekšstati kļūst par pamatu turpmāk plaši teoretizētajam rakstīšanas kā pārrakstīšanas un lasīšanas kopsakaram, kuru Džonatans Kallers atzīmē kā raksturīgu laikmetīgu teorētisku nostādni<sup>10</sup> un kas kļūst par centrālo metaliteratūras iezīmi. Šajā situācijā priekšplānā izvirzās postmodernās pārrakstīšanas registri. To spektrā īpaša vieta ir **parodijai** kā radikālai un kritiskai pārrakstīšanas praksei. Linda Hačena parodiju saista ar postmodernās kultūras centieniem kritiski pārskatīt jeb pārlasīt pagātņi, vienlaicīgi apliecinot un ārdot pagātnes reprezentācijas. Pievērsoties pagātnes reprezentāciju vēsturei un pārrakstot (pārļasot) tās tagadnes kontekstā, tiek atklāta reprezentāciju ideoloģiskā struktūra un politika.<sup>11</sup>

Virkne pētnieču, kā Mārlīna Bāra, Taņa Modleski, Patrīcija Vo u. c., izdala **feministisko metaliteratūru**. Feministiskā metaliteratūra pārrakstīšanas struktūrā akcentē dzimumatšķirību, pārrakstot patriarhālos “stāstus” no sievišķā viedokļa un pievērsot uzmanību kultūrā un tekstualitātē atražotajiem dzimuma kodiem, un tiecoties pēc to izmaiņš. <sup>12</sup> Rietumos feministiskā metaliteratūra ir plaši izplatīta, turklāt tā spilgtāk iezīmējas angloamerikāņu un vācu literatūrās. Bet citur, piemēram, latviešu literatūrā, līdzās samērā izteiktajai metaliteratūras tradīcijai (no Margēra Zariņa līdz Jānim Einfeldam un Arvim Kolmanim) feministiskā metaliteratūra tomēr šķiet rudimentāra, taču tajā pat laikā tās nedaudzās izpausmes ir zīmīgas un pelna ievērību.

Salīdzinot kanādiešu rakstnieces Mārgaretas Atvudas (*Margaret Atwood*, dz. 1939) un latviešu rakstnieces Gundegas Repšes (dz. 1961) daiļradi, jāatzīst, kas viņas ir uzskatāmas par interesantākajām un nozīmīgākajām “jaunās paaudzes” rakstniecēm, kas pievērsas kultūras aktualitātēm un sniedz būtisku ieguldījumu literārā procesa

attīstībā katra savā kultūras kontekstā. Atvuda ienāk literatūrā 60. gadu beigās, Repše – 80. gadu otrajā pusē; gan kanādiešu, gan latviešu literatūrā tas ir pavērsiena posms, un abu rakstnieču daiļrade ir veicinājusi pārmaiņas, izraisījusi debates un radusi spilgtu rezonansi. Metaliteratūras elementiem tajā ir sava īpaša loma. Mārgaretas Atvudas romānos vērojams plašs tipoloģiskais spektrs un daudzveidīga stilistika, taču, sākot ar pirmo romānu *Ēdamā sieviete* (*The Edible Woman*, 1969), viņas tekstos periodiski atgriežas pārrakstīšanas vai parodijiskās struktūras ievīšanas tendence. Gundegas Repšes prozā visizteiktāk metaliterārā ievirze jūtama romānā *Ēnu apokrifis* (1996), taču tā saskatāma arī *Šolaiku bestiārijā* (1994). Kā vienas, tā otras autore tekstos **pārrakstīšanas struktūra veidota, iekļaujot sievišķo viedokli**, kas ļauj tos aplūkot feministiskās metaliteratūras kontekstā.

Pārrakstot tradicionālos sižetus, žanriskās shēmas un konvencijas caur dzimtes aktualizācijas prizmu, gan Atvudas, gan Repšes tekstos tiek panākts to dzēšanas efekts. Literārajā tradīcijā aprobēto “stāstu” neatbilstība, nederīgums, disfunkcionalitāte ir metaliteratūras pamatpieņēmums, kas tiek saistīts ar literatūras nespēju iziet ārpus sevis pašas, reflektēt tikai vien sevi. Sievišķā ierakstīšana tradicionālajos “stāstos” atklāj to pielāgotību androcentriskajam skatījumam, kas ticis uztverts kā vispārcilvēcisks. Atmaskojot dzimtes kodu vai parodējot to, tradicionālie “stāsti” zaudē funkcionalitāti. Raugoties no sievišķā pozīcijām, tie izrādās mākslīgi un neadekvāti. Šo tradicionālo “stāstu” dzēšanas efektu papildina varones bēgšanas motīvs, ko varētu traktēt kā sievišķā izslīdēšanu no viņai nepiemērotā sižeta, viņu iegrozojošo shēmu gūsta. Šāda – vīrišķo “stāstu” dzēšanas un sievišķā bēgšanas – pārklāšanās vērojama Atvudas romānā *Dāma pareģe* (*Lady Oracle*, 1976; latv. 2000) un Repšes *Ēnu apokrifā*.

Romāna *Dāma pareģe* varone Džouna Fostere ir gotisko lubu romānu rakstniece; viņas dzīvesstāsta epizodes mijas ar viņas rakstītā teksta epizodēm. Abi teksti – Džounas dzīvesstāsts un viņas rakstītais teksts – tiek saplūdināti, pārnesot viena teksta elementus uz otru. Līdzīgi kā viņas gotiskajā tradīcijā veidotās varones, arī Džouna jūtas iesprostota, nonākusi sava liktenīgā vīrieša (Pola, vēlāk Artura) varā; arī Džounas dzīve rit svešā telpā, kur slēpjas viņai neizprotami vai naidīgi spēki – sāncenses (Pola sievietes), varmākas (narcišu vīrs, reportieri), dubultnieki, kam ir mistiska ietekme uz viņas likteni (tante Lū, Karaliskā Dzelončūka), arī viņā tiek provocētas iracionālas tieksmes, kam ir potenciāli destruktīvs vai pašdestruktīvs raksturs un kas var kļūt par iemeslu maģiskām pārvērtībām (viņas ķermeņa pārvērtības, iegūstot un zaudējot lieko svaru). Viņas rakstīto lubu romānu klišejas projicējas viņas dzīvē; nedz kā rakstniece, nedz kā sieviete Džouna nespēj noteikt stāsta virzību citādi, kā vien to travestējot vai izdzēšot. Pirmo principu viņa lieto savos romānos, otro – savā dzīvē, periodiski iznīcinot savu pagātni un iemiesojoties jaunā tēlā, nonākot pat līdz pašnāvības inscenēšanai. Metamorfoze ir iespējama tikai, bēgot no kārtējā sprostā.

Romāna noslēgumā asprātīgi tiek izmantota parodija: Džounas izsekotājs, kas nonācis viņai uz pēdām, kļūst par viņas upuri (Džouna ievaino viņu, ar pudeli iesitot pa galvu) un nākamo mīlas objektu. Varmāka un upuris (gan varmācības, gan iekāres) ir mainījuši dzimti. Džounas iemiesošanās jaunā lomā aizsāk jaunu posmu viņas dzīves sižetā, taču risinājuma tam nav, stāsts tiek aprauts. Dzīmšu pārslēgšana ir sižeta strupceļš, kas apliecina, ka dzimtes kods ietverts sižeta dziļākajā līmenī – predikatīvajās attiecībās starp subjektu (vīrišķo) un objektu (sievišķo), kam piemīt darbības ģenerēšanas potenciāls. Džounai kā gotiskā sižeta varonei ir divas iespējas:

vai nu saglabāt objekta un upura pozīciju, nodrošinot nebeidzamus viena un tā paša sižetiskā modeļa atkārtotā ciklus, vai arī, ieņemot subjekta pozīciju un pārlēdzot subjekta un objekta dzimtes, pārtraukt sižetu. Autore dzimums nespēj mainīt sižeta dzimtes kodu, ja nu vienīgi ieviest tajā jucekli: “*Juceklis tiešām izcēlās liels; bet es jau arī neceru, ka jebkad būšu īpaši akurāta.*”<sup>13</sup>

Gundegas Repšes romānā *Ēnu apokrifis* pašrefleksivitātes efektu rada personificētā vizuālā autore balss, kuras komentāri iezīmē distanci starp autore “es” un varoni Nīnu. Veidojot stāstu par Nīnas bēgšanu (izbēgusi no laulības “cietuma” romāna sākumā, Nīna nonāk romantiskas mīlestības “gūstā”, kuru apjaušot, bēgšana atkārtojas), autore veic romantiskās mīlas stāsta izdzēšanu. Stāsts tiek izdzēsts ne tikai konceptuāli, varonei atsakoties no viņai paredzētajām sievas, iemīļotās, mīļākās lomām. Tas tiek dekonstruēts, atmaskojot un tādējādi padarot nefunkcionālu romantiskās mīlestības stāsta centrālo struktūrelementu – robežu, kas tiek marķēta kā sieviete. Mīļotās iegūšana vai apprecēšana ir robežas pārkāpšanas varianti, veidojot romantiskās mīlas sižetu, kur varonis un darbības veicējs ir vīrietis. Dzimumu asimetrijas princips patriarhālajā kultūrā, sižetos un tekstos nepieļauj vienkāršu dzimšu pārlēgšanu: ja varone un darbības veicēja ir sieviete, vīrietis tāpēc nekļūst par robežu, kuru apprecot vai iegūstot veidotos mīlas stāsts. Darbības veicēja un robežas dzimtes nav pārlēdzamas. *Ēnu apokrifā* tiek atsegta varones kā robežas funkcija, padarot tradicionālo mīlas stāsta sižetu nefunkcionālu. Jauns sievišķais sižets netiek radīts, jo varone nav darbības veicēja, bet simbolizē robežu, kurai izzūdot sieviete “pārkāpj” pati sevi. Varonei izzūdot, nav iespējams nokļūt arī “otrajā pusē”, sievišķajā telpā. Kas ir šī aizspoguļija, sievietes (ne)apdzīvotā telpa, kādas ir tās mītiskās vai sadzīviskās dimensijas, kā tur rit ikdienu, vai un kā sieviete tur mīl, domā, rada – uz šiem jautājumiem atbildes nav. Lasītājs paliek neziņā kopā ar Raulu un Haldoru, gaidot lidostā Nīnu, kura neatlido.

Lai arī varone no sižeta izzūd, sievišķais saglabājas autore tēlā un autore balss daļēji kompensē sievietes desubjektīvizāciju varonē. Vizinošā autora tēls kā salīdzinoši nesen iedibināts metaliterārais elements nav strikti integrēts teksta gramatiskajā struktūrā un ir elastīgs dzimtes aspektā. Tādēļ, ja sievišķās varones variabilitāte un funkcijas teksta gramatiskajā struktūrā ir ierobežotas, tad sievišķās autore brīvība ir lielāka un viņas balss kļūst par drošāku sievišķā viedokļa nesēju nekā varones balss, kura romānā arī nav izvēsta. Autore viedokļa dominante pār varones viedokli ir specifiska sievišķās metaliteratūras iezīme. Romāna beigās varonei pazūd arī no autore redzesloka, autore paliek vīriešu pasaulē, tā veidojot un sargājot robežu uz jaunatraso sievišķo telpu, kas nav materializējusies reprezentējamās apveidos. Kādēļ? Iespējams, ka tā pastāv tikai autore fantāzijā kā sieviešu rakstībā periodiski vērojamā vairāk vai mazāk apzinātā vēlme pēc autentiskas sievišķās teritorijas, ko var atvairīt kā utopisku domu vai uztvert nopietni kā tieksmi pēc sabiedrības un kultūras atjaunošanas. Zīmīgi ir tas, ka autore tēls materializējas, konfrontējoties ar vīrišķo skatienu romāna beigu epizodē lidostā, kur Rauls un Haldors gaida Nīnu, kas neatgriezīsies. Autore tiek ne vien pamanīta, bet arī atmaskota kā vainīgā varones pazušā un sižeta izjaukšanā: “*Kad ruporā tiek izziņota nākamās lidmašīnas nolaišanās, viņi gandrīz reizē pagriežas pret mani. Nolādējums ir kā viena, tā otra acīs.*”<sup>14</sup> Viņu frustrācija atklāj agresivitāti, kas kalpo kā retrospektīva papildu motivācija varones bēgšanai un no kuras autore tēls viņu aizklāj un pasargā.

Starp autores balsi un varoni sašķeltā sievišķā pozicionalitātē tekstā ir zīmīga apstākļos, kad autores tēls ir veidots kā aizsegs sievišķā telpai, aizklājot varoni skatienam un konfrontējoties ar vīrišķo frustrāciju un maskarādi. Uz to norāda arī romāna nosaukumā ietvertais apokrifā jēdziens. Apokrifis kā teksts, kas ir izslēgts no oficiālā kanona, piesaka citu stāstu, atšķirīgu versiju. Nīnas stāsts kā sievišķais apokrifis paliek ēnā, taipus, turklāt, varonei pazūdot no vīrišķā skatiena kontrolētās un autores vēstījumam pieejamās telpas, tas tiek padarīts nepieejams. Sievišķā stāsta pieteikšana un tā izstāstīšanas neiespējamība ir šī teksta centrālā pretruna un reizē arī konceptuālā nostādne. Tā ir raksturīga iezīme situācijā, kad ir apjausts dzimtes kods, bet trūkst reprezentācijas līdzekļu un diskursīvo resursu tā tekstualizācijai. Tā meklēšana izpaužas turpmākajā Gundegas Repšes rakstībā un rod interesantas atklāsmes viņas romānos *Sarkans* (1998) un *Īkstīte* (2000).

#### ATSAUCES UN PIEZĪMES

- <sup>1</sup> Currie, M., ed. (1995) *Metafiction*. London, New York: Longman. 1.–5. p.
- <sup>2</sup> Waugh, P. (1992) *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 2. p.
- <sup>3</sup> Kristeva, J. *Revolution in Poetic Language in The Kristeva Reader* (1990), ed. by T. Moi. Basil Blackwell. 111. p.
- <sup>4</sup> Genette, G. (1997) *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge University Press.
- <sup>5</sup> Barthes, R. (1977) *Image, Music, Text*. New York: Hill&Wang. 146. p.
- <sup>6</sup> Ešejā “Dubultseanss” (La Double séance, 1972) franču simbolista Stefana Malarmē tekstā tiek uzpotēts Platona *Filēba* fragmentam, tā iztīrējot literatūras un filozofijas attiecības, savukārt tekstā *Glas* (1974) veidots vācu filozofa Hēgeļa un franču rakstnieka Žana Ženē tekstu transplantāts, demonstrējot robežas izplūšanu starp diviem šķietami nesavienojamiem diskursiem – Hēgeļa Absolūtā Gara dialektikas izklāstu un Ženē pornogrāfisko rakstību.
- <sup>7</sup> Ešejā par Morisu Blanšo *Izdzīvošana: robežlīnijas* (Survivre, 1979) Deridā vizuāli demonstrē teksta “virsma” tendenci ielocīties un izveidot iekšēju kabatu, pavairojot virsmas un atceļot “iekšējā/ārējā” dihotomiju, veidojot tekstu divos horizontālos līmeņos, kur apakšējais komentārs kļuvis līdzvērtīgs augšējam tekstam – robeža starp tekstu un komentāru ir izveidojusi kabatu un nav nosakāma prioritārā lasīšanas secībā.
- <sup>8</sup> Derrida, J. (1997) *Writing and Difference*. London, New York: Routledge. 220.–24. p.
- <sup>9</sup> Barthes, R. *Image, Music, Text*. 148. p.
- <sup>10</sup> Culler, J. (1994) *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. London: Routledge, 36.–7. p.
- <sup>11</sup> Hutcheon, L. (1989) *The Politics of Postmodernism*. London, New York: Routledge, 94.–5. p.
- <sup>12</sup> Barr, M. S. (1992) *Feminist Fabulation: Space – Postmodern Fiction*. University of Iowa Press.
- <sup>13</sup> Atvuda, M. (2000) *Dāma pareģe*. Rīga: Atēnas klubs. 420. lpp.
- <sup>14</sup> Repše, G. (1996) *Ēnu apokrifs*. Rīga: Preses nams. 174. lpp.

## LITERATŪRA

1. Atvuda, M. (2000) *Dāma pareģe*. Rīga: Atēnas klubs.
2. Barr, M. S. (1992) *Feminist Fabulation: Space – Postmodern Fiction*. University of Iowa Press.
3. Barthes, R. (1977) *Image, Music, Text*. New York: Hill & Wang.
4. Culler, J. (1994) *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. London: Routledge.
5. Currie, M., ed. (1995) *Metafiction*. London, New York: Longman.
6. Derrida, J. (1991a) The Double Session, in Kamuf, ed. (1991).
7. Derrida, Jacques (1991b) Glas, in Kamuf, ed. (1991).
8. Derrida, Jacques (1991c) Living On: Border Lines, in Kamuf, ed. (1991).
9. Derrida, J. (1997) *Writing and Difference*. London, New York: Routledge.
10. Genette, G. (1997) *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge University Press.
11. Hutcheon, L. (1989) *The Politics of Postmodernism*. London, New York: Routledge.
12. Kamuf, P., ed. (1991) *A Derrida Reader: Between the Blinds*. New York: Columbia University Press.
13. Moi, T., ed. (1990) *The Kristeva Reader*. Basil Blackwell.
14. Repše, G. (1996) *Ēnu apokrifis*. Rīga: Preses nams.
15. Waugh, P. (1992) *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge.

## *Elements of Metafiction in the Prose of Margaret Atwood and Gundega Repše*

### Summary

The present article deals with the elements of metafiction in the prose of the Canadian writer Margaret Atwood and Latvian author Gundega Repše. William Gass and Patricia Waugh compare metafiction to an umbrella notion for a large variety of self-conscious and anti-mimetic texts, focusing on the structure of re-writing as one of its most specific features. The structure of re-writing is regarded from the feminist perspective, according to which patriarchal narratives are re-written from the feminine point of view which leads to their erasure or radical transformation.

The article focuses on re-writing of the romantic love plot in Atwood's novel *Lady Oracle* and Repše's novel *Ēnu apokrifis* (*Shadow Apocrypha*). It investigates the effect of reversing the gender code of the subject (masculine) – object (feminine) binary in the plot of romantic love that results in an impasse which in both novels takes the form of the heroine's escape. Atwood provides a parodic framework to this, showing Joan Foster as an 'escape artist' who carries on in vicious circles of a Gothic romance, reproducing the position of a victim and a prey to her male persecutors, until finally this position is parodically reversed. Repše's escapist heroine is stripped of rational motivation, partially desubjectivized, however this is compensated by the dramatized author's voice.



## **Стихотворение С. Надсона “Я рос тебе чужим отверженный народ...” и роман В. Жаботинского “Самсон Назорей”**

**S. Nadsona dzejolis “Я рос тебе чужим отверженный народ...” un V. Žabotinska romāns “Samsons Nazorejs”**  
**The S. Nadson's Poem “Я рос тебе чужим отверженный народ...” and V. Zhadotinsky's novel “Samson Nazorej”**

**Элина Васильева**

Daugavpils Universitāte Humanitārā fakultāte  
elina.vasiljeva@inbox.lv

Данное исследование представляет собой попытку сопоставления двух текстов, сходных по своей тематике, но при этом принадлежащих к разным литературным традициям, стихотворение С. Надсона “Я рос тебе чужим, отверженный народ...” и романа В.Жаботинского “Самсон Назорей”. На теоретическом уровне исследования подобного рода связаны с проблемой русско-еврейской культуры. Текст Надсона – единичное обращение автора к еврейской тематике, позиция лирического героя демонстрирует взгляд “извне”, взгляд стороннего, подчеркнутый разделением “я – мы”. Роман Жаботинского – последовательное обращение к проблематике истории еврейства и государства Израиль, подтверждающее идеологические искания автора.

**Ключевые слова:** еврейство, чужой, Самсон, судьба, отверженный.

Данная статья не преследует цели проследить за влиянием поэзии С.Надсона на художественные взгляды В.Жаботинского. Прямых указаний на связь такого рода не обнаружено, за исключением того, что Жаботинский в конце XIX – начале XX века русской литературой увлекался, во всяком случае, знакомился с ее ярчайшими явлениями. И, будучи журналистом по призванию, изучал также русскую прессу и литературные журналы. Другое дело, что прокатившаяся по России волна еврейских погромов меняет жизненные позиции Жаботинского и в дальнейшем он делает переоценку своего восприятия русской литературы – в публицистических работах и книге “Слово о полку”. Таким образом, можно лишь предположить, что творчество Надсона было ему знакомо, что не является достаточным для исчерпывающего сравнительного анализа. Хотя аналогия стихотворения “Я рос тебе чужим...” и романа “Самсон Назорей” обращает на себя внимание.

Тем не менее, параллель Надсон – Жаботинский представляет собой интерес в связи с проблемой русско-еврейских литературных контактов и вопросом существования русско-еврейской литературы. Этой проблематике посвящено множество работ, при этом показательно, что исследователи далеки



от единства. Классик исследований русско-еврейских литературных контактов Шимон Маркиш в качестве основного отличия русско-еврейского писателя от писателя, пишущего на еврейскую тему, выделяет специфику “взгляда изнутри”: *“Каким бы ни было отношение к материалу, взгляд писателя – восторженный, скептический, даже откровенно ненавидящий – это всегда взгляд изнутри, и тут основное отличие русско-еврейского писателя от русского писателя, обратившегося к “еврейскому сюжету”* (Маркиш, 1997, с. 185). А. Кобринский, пытаясь сформулировать систему критериев русско-еврейской литературы, корректирует и критерий Маркиша, добавляя к *“взгляду изнутри”* понятие системы ценностей, вычленяемое *“на основе авторского угла зрения: колебаний стиля и стиливой игры, уровня субъекта повествования или лирического героя для стихотворения и т.д.”* (Кобринский, 1994, с. 107). Леонид Кацис вообще отрицает существование русско-еврейской литературы и в качестве правомочного предлагает понятие *“еврейская литература на русском языке”*, ссылаясь при этом на высказывание Жаботинского: *“Решающим моментом является тут не язык и, с другой стороны даже не происхождение автора и даже сюжет: решающим моментом является настроение автора – для кого он пишет, к кому он обращается, чьи духовные запросы имеет в виду, создавая свое произведение”* (Жаботинский, 1992, с. 65).

Вопрос, касающийся выяснения национальной принадлежности автора, в последнее время стал проблемой обсуждения в самых разнообразных кругах, иногда выяснения такого рода уже напоминают нездоровый интерес, причем проявления этого встречаются как в русской, так и еврейской среде. В этом плане параллель Надсон – Жаботинский выглядит достаточно однозначной. Если еврейская ментальность Жаботинского неоспорима, то еврейство Надсона может быть отнесено к еврейству с достаточной долей условности: евреем был дед Надсона по отцовской линии, признавший православие. Так что бытующая характеристика Надсона “выкрест” едва ли является справедливой. Хотя о еврействе Надсону часто напоминали, в том числе брат матери, назначенный его опекуном. Данную ситуацию можно назвать типичной для второй половины XIX века.

Стихотворение Надсона “Я рос тебе чужим...” (1885) представляет собой единичное обращение автора к еврейской проблематике. Волна еврейских погромов 70–80-х годов настораживает поэта, но в отличие от подобной ситуации с Жаботинским, только уже в 10-е годы XX века, не меняет его мировоззрение. Специфичен в этой связи и образ лирического героя. Изначально задается наличие отдельно существующих “я” и “ты”. “Ты” – отверженный народ, это мир чужой и более того незнакомый герою: *“твоих преданий мир, твоей печали гнет/ Мне чужд, как и твои ученья”* (Надсон, 1994, с. 304). В отношении подобного деления в художественном и публицистическом тексте был категоричен В.Жаботинский. Для него подобное деление является знаком бесспорной чуждости автора еврейской проблематике и еврейской литературе. Деление или даже просто обозначение “ваше” указывает на отмежевание или бегство автора от еврейства. Более того, форма обращения “ты” Жаботинским вообще не признается ни по отношению к конкретной личности, ни тем более по отношению к нации. Чуждость лирического героя Надсона подтверждается дважды повторяемым в первой строфе “чужим-чужой”. Причем чуждость

становится знаком кольцевой конструкции: “рос чужим” – прошлое, “твоей печали гнет мне чужд” – настоящее. Оболочка чуждости не преодолена. Путь к ее преодолению пролегает через ряд “если б”. Сослагательное наклонение второй строфы делает относительным обращение героя к еврейству. На уровне первой и второй строф появляется еще одно подобие кольцевой конструкции, указывающее на категорию, важную для всей художественной системы Надсона – отверженность. Еврейство изначально, с первой строки заявлено как нация отверженных. И прошлое героя этой отверженности касается, на биографическом уровне – переход деда самого Надсона в православие явно был обусловлен этими же причинами. Несмотря на противительный союз “но”, с которого начинается третья строфа, существенного противопоставления прошлого и настоящего не возникает. Настоящее “наши дни” повторяет понятия прошлого, что делает судьбу российского еврейства неизменной во времени. Более того, знаковым оказывается и местоимение, отнесенное к настоящему времени “наше”. В отличие от противопоставления “я” и “ты” (народ), герой осознает свою принадлежность времени и реальности, вновь появляется “наше время” и отдельно существующий “ты”. При этом показательным является и тот факт, что категория отверженности в художественной модели Надсона связана не только, а точнее не столько с еврейской тематикой. Отверженность – это позиция человека в мире. Отверженность еврейства – это гипертрофированный символ всеобщей отверженности – *“В те дни, когда одно название “еврей”/ В устах толпы звучит как символ/ отверженья...”* Еврейство, чужое и незнакомое для героя, представлено не как мир, а как своего рода номинация. Здесь можно отметить и еще один момент, связанный с реальным фоном. Если говорить об исторической ситуации в России 80-х годов, то на лексическом уровне массовым определением еврейства, определение именно “в устах толпы”, определением его ненужности, отверженности и опасности было слово “жид”. Возможно, в данном случае правомерно говорить о личностных переживаниях автора. Так или иначе, но образ еврейства у Надсона в первую очередь связан с тематикой отверженности, обиды, скорби. Именно подобная стилистика делает Надсона поэтом знаковым для еврейских поэтов, входящих в литературу в 70–80-е годы. Бар Йосеф Хомуталь пишет о том, что в это время в России усугубляется антисемитизм, в связи с чем еврейские писатели стремились показать несправедливость гонений, передать страдания еврея, причем делали это и по-русски (Семен Фруг), и на иврите (палестинофильская поэзия), при этом ориентируясь на стилистику Надсона. В текстах XIX века мотив горечи и обиды становится одним из ведущих, причем в нем минимум личностного, он становится знаком родового, племенного сознания. А. Кобринский отмечает, что данный мотив *“при всей своей обоснованности, редко становится основой истинного таланта”* (Кобринский, 1994, с. 109).

Литературное творчество Жаботинского представляет собой диалог – спор с литературой XIX века, с ее идеями ассимиляции, идеями Гаскалы, которым был близок и сам Жаботинский. В его художественных и публицистических текстах множественные переклички и скрытые цитаты, при этом литература просвещения представляет наибольший интерес. Правда, модель художественного сознания XIX века претерпевает существенную трансформацию. Жаботинский сионист отрицает значимость русской литературы для евреев, делая исключение для

Пушкина и Лермонтова, а также упоминая в “Слове о полку” влияние, которое оказал на его сознание роман Гончарова “Обрыв”. При явной доле отрицания через Гончарова Жаботинский органически связан с русской литературой XIX века, особенно с периодом 70–80-х годов. Роман “Самсон Назорей” (1927) многослойное в плане цитатного ряда и возможных трактовок произведение. Миф о Самсоне и Далиле – миф ветхозаветный, и библейская модель в романе является, безусловно, одной из центральных. Но роман был и продолжением идеологии Жаботинского, полемикой с множественными оппонентами, в частности с теми, кто придерживался идеи ассимиляции российского еврейства. В XIX веке одной из значительных для российского (и русского, и еврейского) сознания представителей Гаскалы был Григорий Богров. Его роман “Записки еврея” в начале 70-х годов XIX века публикуется Некрасовым в “Отечественных записках”. Большая часть русской читательской аудитории именно по роману Богрова формировала свои представления о еврейском мире, о судьбе российского еврейства. На Богрова, кстати, ориентируется и Семен Фруг. Роман частично биографичен, повествует о судьбе еврейского юноши, идущего к Гаскале. В связи с “Самсоном Назореем” важна одна линия романа, когда маленького героя Сруля от толпы антисемитски настроенных детей спасает русская девочка Оля. Потом в игре, шутя, она срезает ему пейсы, из-за чего в доме верующего дяди вспыхивает скандал, и семья героя вынуждена уехать. Через много лет герой влюбляется в русскую девушку, дни которой по причине болезни уже сочтены, и она оказывается той самой Олей. Аналогия с Самсоном и Далилой очевидна. Более того, в просветительской трактовке, затрагивается актуальный для Жаботинского человека, политика и литератора вопрос о допустимости связи с русской женщиной. Декларируемые Богровом идеи ассимиляции, как единственно разумного пути русского еврейства, Жаботинским категорически отрицаются. Несмотря на свою мифологическую основу, одна из идей романа “Самсон Назорей” – созидание независимого еврейского государства.

Связь стихотворения Надсона “Я рос тебе чужим...” и романа Жаботинского является случайной: есть ряд общих, а точнее похожих мотивов, при этом авторы преследуют абсолютно противоположные цели и принадлежат разным культурным традициям. Правомерно говорить о некоей схожести лирического героя стихотворения и Самсона. Прежде всего, обращает на себя внимание чуждость героя народу, которому он принадлежит, либо вынужден причислить себя. Самсон – чужак в племени Дана, “чужак под гривой назорея”, со странным обычаем и странной манерой судить. Более того, чрезвычайно важной для Самсона является истинность его происхождения. Божественная история о явлении к матери ангела сменяется правдой о том, что на самом деле он не является сыном Маноя, но в словах Дишора скрыт и более страшный смысл: *“Он такой же данит, как саран из Экрона данит. Сами вы знаете, что обычай его не ваш, и душа у него чужая: потому что кровь его – не ваша. Кто из мудрых людей верит басням об ангеле, который в весеннюю ночь явился к женщине и возвестил ей о рождении сына? К честным женщинам не приходят ангелы ночью, в пустынном месте у колодца. Это не Самсон: имя ему Таши, филистимляне правы, и недаром они его любили: он плоть от плоти Кафтора, и тот ангел у колодца, любовник его матери был филистимский бродяга”* (Жаботинский, 1990, с. 255). Дишон всего лишь посол, он не принадлежит

колену Дана, и в своей речи он сознательно отделяет себя от племени данитов – “вы, не ваш”. Дишон пытается вмешаться в мир, который ему незнаком, мир, которому он не сопереживает. Именно он обличает во лжи Ацлельпони, мать Самсона и пытается уверить данитов в том, что их судьбой распоряжался не просто чужак по обычаю, но и чужак по крови. Для Самсона важно узнать правду, которую и раскрывает перед смертью Анкор – плотник: Самсон – данит. И последний завет Самсона: чтобы копили железо, чтобы выбрали царя и чтобы научились смеяться – завет своему народу.

Показательно и то, что Самсон оказывается нужным своему народу именно в трудные моменты. У Жаботинского судьба Самсона разделена на временные отрезки, связанные с проявлением двух сущностей Самсона – его назорейства и его шутовского, таишевского начала. Эти два начала чередуются в Самсоне, другой мир, мир Филистии притягателен. И до определенного момента он может совмещать в себе два мира, при этом мир Филистии – это мир сна, мир игры. Истинная сущность Самсона скрывается под гривой назорея. Вместе с отрезанными волосами он не только утрачивает свою силу, но и становится неинтересным и даже смешным для филистимлян. По большому счету Самсон не стоит перед проблемой выбора: он принимает свое назорейство, свое судейство и свою участь – погибнуть вместе с друзьями-врагами филистимлянами: “С вами вместе да погибнет душа моя!”.

Понимание врага тоже существенно различается у Надсона (“когда твои враги...”) и у Жаботинского. Враги в тексте Надсона конкретны – это всё, связанное с российским антисемитизмом. Понимание врагов у Жаботинского многопланово и связано с идеей создания независимого еврейского государства. В романе “Самсон Назорей” как враги, в первую очередь, воспринимаются филистимляне, захватившие земли Ханаана и собирающие дань у народа Дана. Но восприятие врагов Самсоном двойственно – реальные враги являются одновременно друзьями. Причем до свадьбы с Семадар Самсон уверен в том, что они искренни в своем отношении к Цоре и к нему, Самсону. Врагами Самсона становятся и свои – племя Дана и другие соседние племена, не понимающие учение Самсона, который настаивает на объединении всех племен Израиля для отпора Филистии. Характерно, что, приобретая врагов, Самсон теряет друзей. Первым разочарованием оказывается красавец Ахтур, истинный враг, завидующий Самсону, издевающийся над его шакалами, забравший его Семадар, убивший ее и мечтающий уничтожить Самсона, но от его руки погибающий. Следующей потерей становится Ягир, выданный вместе с Гушем Цорой, чтобы смирить гнев Тимнаты. За ним последует верный Нехуштан, который, не зная о заключенном договоре, о выкупе Самсона, нелепо погибает, пытаясь его освободить. Наконец, показательным становится название 31-й главы – “Среди друзей”. Эта глава, посвящена жизни Самсона среди туземцев в Экроне после ослепления. Истинными друзьями становятся дети, что само по себе является знаком возвращения Самсона к первоистокам с обретением правды о своем данитском происхождении и истинном прозрении.

Идее врагов близка и концепция бойца у Жаботинского, идеологическая и политическая деятельность которого была связана, в первую очередь, с созданием еврейской армии, которая могла бы противостоять реальным врагам

в защите независимого государства. *“В галуте основной упор делается на боевую подготовку. В стране – все подчинено принципу боевой готовности”* (Моше, Бела, 1992). Боец Надсона (*“Дай скромно стать и мне в ряды твоих бойцов”*) – это боец в переносном смысле. Боец – это представитель еврейства, противостоящий натиску антисемитизма. Боец Надсона – это вызов, брошенный общественному мнению, не предполагающий физических активных действий. Еще более это подчеркивается характеристикой той армии, бойцом которой становится, а точнее собирается стать лирический герой – “народ, обиженный судьбою”. Данная характеристика никак не соотносится с пониманием роли и статуса еврейской нации Жаботинским. В противовес унижающей жалости и обиженности он декларирует национальный аристократизм. Жаботинский отрицал понимание аристократизма, распространенное в галуте – “из хорошей семьи”. Подлинная аристократия по Жаботинскому осмысленно действует, идет к благородной цели и не требует себе за это благ и почестей. Чувству аристократизма близко понятие Хадар, не переводимое адекватно с иврита и включающее такие понятия как внешняя красота, гордость, гуманизм, преданность. Гордость отрицает случайных попутчиков и сочувствующих.

Два текста и два автора Надсон и Жаботинский по сути представляют разные ветви литературы, связанной с еврейской тематикой. Хотя возможно прочтение романа “Самсон Назорей” как оппонирование Надсону. Надсон безусловно представитель русской литературы, обратившийся, причем единично к еврейской тематике. Жаботинский – представляет явление русско-еврейской литературы. При этом в равной мере может быть отнесен и к еврейской литературе (в соответствии с идейными установками), и к русской литературе, имея в виду русский язык творчества и пусть отрицаемую, но связь с традициями русской литературы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Жаботинский, В. (1990). *Самсон Назорей*. Библиотека-Алия.
2. Жаботинский, В. (1992). *Избранное*. СПб.
3. Кобринский, А. (1994). *К вопросу о критериях понятия “русско-еврейская литература”*. Вестник Еврейского университета в Москве. № 1.
4. Маркиш, Ш. (1997). *Бабель и другие*. Москва.
5. Моше, Бела (1992). *Мир Жаботинского*. Москва.
6. Надсон, С. (1994). *Избранное*. Москва.

*S. Nadsona dzejolis “Я рос тебе чужим отверженный народ...”  
un V. Žabotinska romāns “Samsons Nazorejs”*

Kopsavilkums

Rakstā tiek salīdzināti divu autoru dažādi teksti. Nadsona dzejolis un Žabotinska romāns atklāj interesantu krievu un ebreju-krievu literatūru paralēli.

Nadsona dzejolis atspoguļo ebreju tēmas variantu krievu literatūrā. Žabotinskis organiski bija saistīts ar 19. gs. tradīciju, kaut viņa daiļradē nozīmīgu vietu ieņem

cionisma ideoloģija. Opozīcijas “savs – svešs” ziņā šie teksti būtiski atšķiras. Žabotinska romānā jaušams skatījums “no iekšpuses”, bet Nadsona dzejolī – “no malas”, līdz ar to atšķiras dažādu kategoriju traktējums.

**Atslēgvārdi:** ebreju, svešais, Samsons, liktenis, izstumtais.

*The S. Nadson's Poem “Я рос тебе чужим отверженный народ...” and V. Zhabotinsky's novel “Samson Nazorej”*

Summary

The present article is not aimed at considering S. Nadson's impact on V. Zhabotinsky's views. The suggested parallel is interesting in the context of Jewish and Russian literary contacts.

Nadson's poem is the only variation of the Jewish theme in the poet's creation. Zhabotinsky's writing is in controversy with the 19<sup>th</sup> century literary tradition. Both texts, as well as both authors, show opposite attitudes in the context of the Jewish theme. However, there is a possibility to regard Zhabotinsky's novel as an opponent reply to Nadson who is an obvious representative of Russian literature, whereas Zhabotinsky is a Jewish author writing in Russian.

**Key words:** Jewish, alien, destiny, castaway.

## The Function of Intertextuality in David Lodge's Novels Intertekstualitātes nozīme Deivida Lodža romānos

Ināra Penēze

LU Moderno valodu fakultāte

E-pasts: peneze@lanet.lv

Intertextuality, i.e. creation of a new text by using an already existing text, has been widely employed in English literature at all times. Literature of postmodernism is no exception. David Lodge's novels are a vivid example of post-modern intertextuality. His novels "Small World" (1984), "Paradise News" (1991), "Therapy" (1995), "Thinks ..." (2001) are postmodern parodies of the Celtic myth of King Arthur and his Knights of the Round Table, going out in quest of the Holy Grail. However, Lodge's heroes, or, rather anti-heroes, with their wickedness and petty aspirations cut a sharp contrast with the noble deeds of the medieval knights, thus producing a comic effect and showing the author's critical attitude to the post-modern consumer society.

**Key words:** allusion, consumer society, the Holy Grail, irony, myth, parody, post-modern, quest.

One of the aspects of Comparative Literature Studies is intertextuality. It is a phenomenon of culture, world and time crossing the borders of a written text. The Oxford Dictionary of Literary Terms defines intertextuality as "relationships that a given text may have with others texts. These intertextual relationships include anagram, allusion, adaptation, translation, parody, pastiche, imitation and others kinds of transformation" (9, 112). As Andrew Bennet and Nicolas Royle maintain, "A poem, a novel or a play which does not in some sense relate to the previous texts is literally unimaginable. It would be like inventing a new language from scratch without any knowledge of already existing languages. No text makes sense without other texts". (7, 25)

In English literature the tradition of using writings drawn from a range of writings already in circulation in some form or another existed long before the 1960's, when Julia Kristeva introduced the term *intertextuality*. Already at the dawn of the novel genre in the 18<sup>th</sup> century Henry Fielding parodied Samuel Richardson's Pamela (1740), Jonathan Swift wrote *Gulliver's Travels* (1726) as a parody of the new literary genre, the novel, and his contemporary travel descriptions. Recycling of previously created texts was a literary tradition of the past as well as of today the epoch of postmodernism. A vivid example of postmodern usage of intertextuality is David Lodge's novels.

David Lodge (born in 1935) is one of the very best English comic novelists of the post-war era, the author of twelve novels, a number of plays and film scripts, books of literary criticism. For many years he was a professor of English literature at Birmingham University. He is familiar with various literary theories and writing techniques and uses them in his works. At times he seems to be taking delight in playing with them.



His novel *Small World* (1984), an academic romance, as the author calls it, a comic campus novel about the academic staff on the move around the world to international conferences, opens with the Prologue quoting Chaucer's Prologue from *Canterbury Tales*:

"When April with its sweet showers has pierced the drought of March to the root, and bathed every vein of each with that liquid by whose power the flowers are engendered, when the Zephyr, too with its dulcet breath, has breathed life into the tender new shoots in every copse and on every heath, then, as the poet Lecffrey Chaucer observed many years ago, folk long to go on pilgrimages. Only these days professional people call them conferences.

The modern conference resembles the pilgrimage of medieval Christendom in that it allows the participants to indulge themselves in all the pleasures and diversions of travel while appearing to be austere bent on self-improvement". (4: I).

This is just one of many examples of David Lodge quoting a text created by another author. It is a striking feature of his novels, in particular the later ones – *Small World*, *Paradise News* (1991), *Therapy* (1995), *Thinks...* (2001) upon which the present study is mainly based.

David Lodge understands intertextuality as "recycling of old myth and earlier works of literature to shape or add resonance to their presentations of contemporary life". (1, 243). According to David Lodge, one of such myths is the myth of King Arthur and his knights in quest for the Holy Grail. It is the essence of every individual's life, as Lodge makes one of his heroes say, "I suppose everyone is looking for his own Grail. For T. S. Eliot it was religious faith, but for another it might be flame or the love for a good woman" (4, 12).

The myth of the quest for the Holy Grail permeates the whole David Lodge's campus trilogy, including the novels *Changing Places* (1975), *Small World* (1984), *Nice Work* (1989), where the characters, scholars of English literature "zoom around the world to international conferences where they compete with each other on the story of King Arthur and his knights in their quest for the Grail". (1, 243). However their own Grail is petty and mundane in comparison with the noble aspirations of King Arthur and his knights. The 20<sup>th</sup> century scholars strive for money, physical comforts, honours, satisfaction of sexual desires. Obvious incongruity between the original myth and its postmodern interpretation shows the author's contempt for the postmodern consumer society.

David Lodge's next novel *Paradise News* (1991), not dealing with the academic set opens with the situation also reminiscent of the Prologue of Chaucer's *Canterbury Tales*, a variation of the Holy Grail myth. The characters of the novel, members of the contemporary British society, set out on a modern pilgrimage, a package holiday tour to Hawaii, advertised in tourism leaflets as paradise. Heathrow airport is the modern Tabard, the holidaymakers in the airport is the postmodern consumer society in miniature. There are the Harveys, honeymooners who are not on speaking terms, the Brooks, a middle-aged couple from Croydon, two young girls Sue and Dee in search of suitors, the Everthropes with a new camcorder, filming everything, always ready to launch a complaint and looking for all kinds of discounts, the journalist Shelldrake, and finally, two Irishmen, father and son who make use of the last minute cheap prices to go to Hawaii to settle their family matters. These people go on a holiday tour like on a pilgrimage in search for health, peace

and solution of their problems. The journalist Shelldrake calls sightseeing a substitute for religious ritual and a sightseeing tour a secular pilgrimage. (4, 75). "Tourism", he says, "is the new world religion" (4, 76). Despite the author's ironic tone about modern pilgrimages at the beginning of the novel the tour to Hawaii turns out to be an important moment in the lives of the characters of the novel. They partly solve their problems or make a new start. For Bernard, a Catholic theologian, it is a turning point in his life – he finds Yolande, the woman of his heart, and falls out of faith. He becomes a secular humanist. His father becomes reconciled with his sister.

Thus Lodge's view is that everybody at some stage of his life must go on a pilgrimage for the quest of the Holy Grail. This act is self-analysis and reconsideration of moral values.

The myth of the quest for the Holy Grail also lies at the basis of David Lodge's next novel *Therapy* (1955), a novel about a successful sitcom writer Laurence Passmore whose career and family life come to a crisis. Despite his secure position he feels unhappy. His physical ailment (pains in the knee) is a signal of his inexplicable mental anxiety and discomfort. He seeks salvation in holistic medicine and existentialist philosophy with the hope of finding peace and happiness. When this does not help him he goes to visit Kierkegaard's places in Copenhagen. Still, this trip does not bring him mental peace either. Then Passmore embarks on a new pilgrimage, first in guest for Maureen, a girl-friend of his youth, who being a deeply-religious Catholic, has gone on a pilgrimage to Spain. At first it is merely looking for a girl (not Grail – a pun often employed by Lodge), but then it turns into Passmore's own pilgrimage in quest for real moral values. On his way to Santiago in Spain in search for Maureen he meets a great number of pilgrims, "people at turning-points in their lives – looking for peace, enlightenment or just an escape from the daily rat-race" (5, 293).

Repetition of an archetypal myth in a new situation is not the only kind of intertextuality in Lodge's novels. There are reminiscences, quotations of lines from English literature or situations reminiscent of situations in works by other authors. Such, for instance, is the episode in V. Woolf's novel *Mrs. Dalloway* when the chimes of Big Ben in London heard by Clarissa Dalloway and Septimus Smith link their lives. A similar situation is found in Lodge's novel *Paradise News* when Jack Walsh after a traffic accident in a Honolulu street is rushed to hospital. The wailing siren of the ambulance car is heard by Russ Harvey, Sidney Brooks and other holiday-makers with whom the Walshes travelled to Hawaii. However, the situation in Lodge's novel lacks the poetic and elevated tone of V. Woolf's situation. A similar example is when Bernard is repeatedly asked to explain the details of the traffic accident. This makes him feel like the Ancient Mariner, the hero of S. T. Coleridge's poem. These reminiscences in the new situation are ironic, the target of irony being the consumer society with their petty ideals.

David Lodge's campus novels set against the background of Rummage (Birmingham) and Gloucester universities contain frequent references to English literature of the past, as the personages of the novels are the academic staff doing research in literature, giving reports at conferences or teaching creative writing to the students. The latter involves parodying styles of well-known authors.

Thus the scope of intertextuality in David Lodge's works is very wide. Still, contrary to modern literary theories announcing the death of the author and claiming that every

writing is rewriting of something else, David Lodge emphasizes the uniqueness of the author. He expresses this idea by referring to a previously created text. Helen Reed, a character of his novel *Thinks ...*, a scholar and a writer, speaks out at a conference on human consciousness. She analyses the poem *The Garden* written by the 17<sup>th</sup> century metaphysical poet Andrew Marvell and concludes with the praise of the author's autonomous individual self. Marvell wrote *The Garden* before the concept of copyright existed, but the fact remains that nobody else will ever write it again" (6, 319).

To sum it up, intertextuality is widely employed in English literature of the past and present, only it requires a well-trained and experienced reader to perceive and understand it.

## BIBLIOGRAPHY

1. Lodge D. *The Art of Fiction*. Penguin Books. London, 1992.
2. Lodge D. *Changing Places*. Penguin Books. London, 1978.
3. Lodge D. *Paradise News*. Penguin Books. London, 1992.
4. Lodge D. *Small World*. Penguin Books. London, 1985.
5. Lodge D. *Therapy*. Penguin Books. London, 1996.
6. Lodge D. *Thinks ...* Penguin Books. London, 2002.
7. Bennet A., Royle N. *An Introduction to Literature Criticism and Theory*. Prentice Hall. Harvester and Wheatsheaf. London, 1995.
8. Bergonzi B. *David Lodge*. Northcote House Publishers Ltd. Plymouth, 1995.
9. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press, 1991.
10. Kursīte J. *Dzejas vārdnīca*. R. Zinātne. 2002.
11. Selden R. *Practising Theory and Reading Literature*. Harvester and Wheatsheaf. London, 1989.
12. Webster R. *Studying Literary Theory*. London, 1990.

## *Intertekstualitātes nozīme Deivida Lodža romānos*

### Kopsavilkums

Viens no salīdzinošās literatūrzinātnes aspektiem ir intertekstualitāte – teksta radīšana, izmantojot citu, jau iepriekš radītu, tekstu. Angļu literatūrā intertekstualitātei ir senas tradīcijas. 18. gadsimta rakstnieki (piemēram, Dž. Svifts un H. Fildings) parodēja savu laikabiedru sacerējumus, 19. gadsimta romantiķi un reālisti izmantoja citātus no citu autoru darbiem, piešķirot tiem jaunu nozīmi. Intertekstualitāte ir bieži sastopama modernisma un postmodernisma literatūrā, arī angļu rakstnieka Deivida Lodža (1935) daiļradē. Vairāki viņa romāni – *Mazā pasaule* (1984), *Paradīzes ziņas* (1991), *Terapija* (1995), *Slepenās domas* (2001) – veidoti kā mūsdienu variants senajam ķeltu mītam par karali Artūru un Apaļā galda bruņiniekiem, kas dodas Svētā Grāla meklējumos. Autors arī bieži citē rindas no Dž. Čosera, V. Šekspīra, S. T. Koulridža, T. S. Eliota, V. Vulfas un citu angļu rakstnieku darbiem. Taču modernais konteksts kontrastē ar oriģināla domas dziļumu, cēlumu un skaistumu, radot komisku efektu, tādējādi parādot autora kritisko nostāju pret postmoderno patērētāju sabiedrību.

## S. Pšibiševska teksts A. Austriņa prozā S. Pshebishevsky's Text in A. Austrīņš' Prose

**Alīna Romanovska**  
Daugavpils Universitāte,  
Daugavpils, Liepājas 23–1, LV-5417  
E-pasts: alinar@dau.lv

S. Pšibiševska un A. Austriņa daiļrades tuvība ir vērojama gan darbu ģenētiskajā, gan tipoloģiskajā līmenī. Abu rakstnieku proza iekļaujas viena kultūras tipa – modernisma – mākslinieciskajā sistēmā. Salīdzinošās analīzes rezultātā izkristalizējas vienots semantiskais lauks un paralēles tā realizācijas līdzekļos. Rakstnieku uzmanības centrā ir jaunuma fenomens, modernā cilvēka rakstura pretrunas, indivīda un sabiedrības attiecības, sievietes kā pasaules harmonizētājas tēls.

**Atslēgvārdi:** modernisms, tipoloģija, ietekmes, pretrunīgums, cilvēks.

20. gadsimta sākumā latviešu literatūrā notiek strauja paradīgu maiņa, kas ir saistīta ar mēģinājumiem iekļauties pasaules literatūras procesos. Latviešu modernisti iepazīstas ar F. Nīčes, A. Šopenhauera, A. Bergsona idejām, tiek tulkoti un apzināti E. A. Po, S. Malarmē, H. Ibsena, K. Hamsuna, K. Baļmonta, V. Brjusova u. c. autoru darbi. Viens no ietekmīgākajiem rakstniekiem, kura nozīme latviešu literatūras attīstībā vēl nav pilnībā izpētīta, ir poļu autors Staņislavs Pšibiševskis (1868–1927). Viņš ir bijis ārkārtīgi populārs gan dzimtenē poļu modernistu vidū, gan ārzemēs. Piemēram, Krievijā laika posmā no 1908. līdz 1911. gadam iznāca 52 viņa grāmatas, tai skaitā *Kopoti raksti* 10 sējumos.

Par S. Pšibiševska ideju iedzīvināšanu savā un citu dekadentu jaunradē rakstījuši H. Eldgasts, K. Jēkabsons, P. Ķikutis u. c. Īpaši spēcīga viņa ietekme ir jūtama laikā no 1906. līdz 1910. gadam, kad latviešu valodā tiek tulkoti un izdoti vairāki S. Pšibiševska darbi: romāns *Homo sapiens* (1907), poēmas prozā *Pie jūras* (1907) un *Nāves pilsēta* (1907), drāmas *Savienošānās* (1906) un *Sniegs* (1910). Žurnālā *Stari* 1907. gadā tiek publicēta drāma *Viesi*. Ņemot vērā to, ka latviešu dekadenti bija cieši saistīti ar krievu simbolistiem, jāsecina, ka poļu modernista ietekme uz latviešu literatūru varēja būt arī pastarpināta.

A. Austriņa un S. Pšibiševska tekstu saistības atklāšanā ir būtiski divi faktori:

- 1) A. Austriņa biogrāfijas atsevišķi fakti – ieslodzījums, nelegāla dzīve bez pases, bieža dzīves vietu maiņa – izraisīja pastāvīgu nebrīvības izjūtu, kas tika projicēta jaunradē;
- 2) vilšanās iepriekšējos ideālos, tai skaitā estētiskajos, pievērsa latviešu rakstnieka uzmanību S. Pšibiševska darbiem, kuros tiek akcentēta morāles normu sagraušana, cilvēka vientulība un indivīda pastāvēšanas noliegums.

A. Austriņa daiļradi parasti iedala divos posmos. Pirmais ir saistīts ar dekadentiskajiem meklējumiem, otrajam ir raksturīgi dabas un cilvēku tipu tēlojumi. Spēcīgāka

saikne ar S. Pšibiševski ir vērojama pirmā posma darbos, piemēram, stāstos *Kaspars Glūns*, *Psihopāts*, stāstu krājumos *Pušelnieki un suselnieki* un *Vērpētē!*. Šajos darbos A. Austriņš vairākkārt min poļu modernista vārdu un pat citē viņu, tādējādi atzīstot S. Pšibiševska ietekmi.

Dažas tēmu un motīvu paralēles ir vērojamas arī otrajā A. Austriņa daiļrades posmā, piemēram, klusuma un noslēpuma motīvs iegūst jaunu traktējumu, saglabājot aktualitāti. Šo divu modernistu darbu sastatījums uzrāda vairākas līdzības ne tikai fabulas veidojumā un detaļās, bet arī filozofisko un morāles problēmu risinājumā.

Jāatzīmē, ka analizējamiem autoriem ir atšķirīgas žanru sistēmas: S. Pšibiševskis savas idejas pauž romānu formā, A. Austriņa talants visspilgtāk izpaužas īsajos tēlojumos un stāstos.

Pēc S. Pšibiševska darbu koncepcijas – pār moderno pasauli, kas ir zaudējusi ticību Dievam, valda velns. Tādēļ poļu rakstnieka uzmanības centrā ir ļaunuma fenomens. Labā un ļaunā opozīcija, ļaunuma ģenēze un būtība ir svarīga problēma arī vairākos A. Austriņa prozas darbos. Ļaunums abu rakstnieku darbos ir neatņemama pasaules sastāvdaļa. S. Pšibiševska romāna *Velna bērni* galvenā personāža Gordona dzīves “manifests” ir sagraušana un izpostīšana. Viņš vēlas postīt ne tāpēc, lai pēc tam atjaunotu vērtības un izveidotu labāku pasauli, nē – postīšana viņam ir pašmērķis, tā ir viņa dzīves jēga. Gordonam nav svarīgs postīšanas rezultāts: tas var būt gan pozitīvs, gan negatīvs, sagraušana un postīšana viņam ir kļuvusi par dzīves nepieciešamību<sup>2</sup>. Līdzīgi rīkojas arī Falks romānā *Homo sapiens*. Viņš mehāniski, neapzināti izposta mīļoto sieviešu dzīves, neilgu laiku liekot viņām justies laimīgām. Falks apmierina savas vēlmes, bet tad krāpj mīļotās sievietes. Gan Izu, gan Maritu, gan Janīnu gaida nāve – garīgā vai fiziskā. Ļaunums S. Pšibiševska darbos tiek projicēts uz mūžību, tas pastāvējis un pastāvēs vienmēr, tas ir neizbēgams. Šāda koncepcija tiek uzsvērtā arī izplūdušajā vides tēlojumā. Darbības vieta un laiks poļu modernista darbos ir tikai ieskicēti, visa uzmanība tiek vērsta uz cilvēka psiholoģiskajām īpatnībām.

A. Austriņš uzsver pasaules divsfērību – ļaunais pastāv tikai kā opozīcija labajam, un tas raksturo modernos laikus, pagātne tiek uzskatīta par Zelta laikmetu, kurā ir meklējamas īstās vērtības. Latviešu modernists īpašu uzmanību pievērš vides tēlojumam, tādēļ arī pasaules divsfērīgums izpaužas vides uzbūvē. Labā un ļaunā antinomija spilgti tiek parādīta kā dabas un civilizācijas/sabiedrības opozīcija. Civilizācijas pasaule ir kropļīga, cilvēks tajā zaudē vērtīborientāciju, labais un ļaunais mainās vietām, morāles vērtības kļūst relatīvas. Dabai A. Austriņa prozas mākslinieciskajā sistēmā ir piešķirta atpestītājas loma, tā sniedz cilvēkam garīgo mierinājumu un harmonizē viņa dzīvi. Viņa stāstos pamatā ir saglabāta vērtību skala, kas ļauj noteikt labā vai ļaunā esamību kāda personāža vai vides uzbūvē.

S. Pšibiševska un A. Austriņa prozu satuvina moderno laiku cilvēka koncepcija. Šo autoru galvenais personāžs ir garīgais vientuļnieks, sabiedrības nesaprasts indivīds, kura vērtību sistēma atšķiras no pastāvošajām normām. Abi autori risina personības un sabiedrības attiecību problēmu. Pēc S. Pšibiševska domām, mietpilsoņu sabiedrība un jebkādas kolektīvās vērtības apspiež indivīda brīvību. Sabiedrības morāles normas ir mākslīgi izdomātas, īstenībā tās nevis attīsta un uztur garīgumu, bet apspiež jebkuru brīvdomības izpausmi. Poļu modernista personāži ir personības, kas cīnās ar sabiedrības aizspriedumiem un uzrāda jebkuru morāles normu relativitāti, tādi ir Gordons (*Velna bērni*), Falks (*Homo sapiens*), Čerkasskis (*Zemes dēli*).

Poļu kritiķis K. Ižikovskis norāda, ka S. Pšibiševskis iekļāva poļu literatūru Eiropas kontekstā un ienesa tajā “*divas slepenas sastāvdaļas: noslēpumu un grēku*”<sup>3</sup>. Šie divi motīvi spilgti tiek iekļauti S. Pšibiševska cilvēka koncepcijā. Drāmas *Viesi* varoņu dvēsele ir grēcīga. Zīmīgi, ka S. Pšibiševskis neatklāj, kāpēc tas tā ir, ko viņi ir nodarījuši, taču grēks ir tik liels, ka turpmākā laimīgā dzīve nav iespējama. Cilvēks ir noslēpumains, tas nekad nevar atklāties pilnībā, apkārtējie nespēj iedziļināties atsevišķa indivīda dvēselē un izprast tās būtību. S. Pšibiševska personāžu rīcība nav prognozējama, to nosaka trīs personības veidojošo komponentu – jūtu, prāta un kaisles – mijiedarbība. Viszemiskākie instinkti cilvēkā pamostas, kad cilvēku pārņem neprātīga kaisle. Tā, piemēram, Janota drāmas *Dzīves dzīres* personāžs apkārtējo uztverē ir cienījams cilvēks ar augstu morāli, taču, ieraugot nevarīgu, neaizsargātu Ganku, viņā pamostas miesas kārība, un viņš to izvaro. Janotas tēlā S. Pšibiševskis, pēc viņa paša atziņām, rāda viszemiskākos pūļa instinktus.<sup>4</sup> Grēks poļu modernista darbos visbiežāk tiek saistīts ar seksuālo vēlmju apmierināšanu, jo tieši šajā sfērā sabiedrības aizspriedumi izpaužas vislielākajā mērā.

A. Austriņa dekadentiskā posma darbos galveno personāžu pamatiezīme ir pretrunīgums, labā un ļaunā koeksistence. Moderno laiku cilvēks nav viengabalaina, harmoniska personība, ļaunais, iegūstot arvien lielāku spēku, atdalās no personības un tiek personificēts: tas var parādīties kā velns, kas dzīvo cilvēkā līdz pat viņa nāvei (*Velna apsēstais*), kā zvērs, kas pamostas cilvēkā, kad pār viņu valda dzīvnieka instinkti, piemēram, miesaskārība, bailes un dzīvības saglabāšanas instinkts (*Kaspars Glūns*).

Lai gan labais un ļaunais, pēc A. Austriņa koncepcijas, ir cilvēka neatņemamas sastāvdaļas kopš dzimšanas, tomēr dzīves laikā vienai polaritātei ir jāuzvar otra, un modernisma laikmetā pār pasauli valda ļaunums. Ļaunā dominanti pār labo nosaka sabiedrības ietekme uz cilvēka personību. Morāles normas un priekšstatus par ētiskumu ir mākslīgi radījuši sabiedrība. Tās graužoša ietekme uz cilvēku spilgti izpaužas stāstu krājumā *Vērpetē*. Stāsta *Velna apsēstais* varonis Leitāns dzīvo nošķirti no sabiedrības, kaut arī formāli viņa mājiņa atrodas ciematā. Cilvēku sabiedrība viņam ir neierasta un sveša, ciemiņa atnākšana viņam ir nepatīkams pārsteigums. Strādājot par skrīveri pagastmājā, Leitānam nākas uzturēties cilvēku sabiedrībā, kas viņam ir ļoti nepatīkami:

“*Sestdienā bija pasta diena, un pagasta māja ap pusdienu pieplūda pilna ļaužu. Draudzes skolēni, uz mājām iedami, nāca pēc avīzēm un vēstulēm. Tā Leitānam bija nepatīkama diena, jo cilvēkus viņš neieredzēja, domādams, ka visi ir tādi paši kā viņš: netīri, viltīgi–ļaudi, zaglīgi un pašmīļīgi. [...] Un, ja vēl pats skrīvers sēdēja kancelejā vai pagasta vecākais, tad Leitāns nedrīkstēja savas īstās sejas rādīt, bet sarka tik un bālēja, sarka un bālēja zili melns aiz dūsmām kā taisīdamies vai plīst no ienaida pret cilvēkiem, kuri caur pašu viņam bija apriekušies – līdz kaklam.*”<sup>5</sup>

Šajā stāstā sabiedrībai ir ierobežotājas loma, kas izveido uzvedības likumu sistēmu, kura ir jāievēro visiem tās locekļiem. Kad Leitāns tika pieķerts pēc sabiedrības normām nepieļaujamā uzvedībā – blusu nogalināšanā, viņa naidis pret cilvēkiem no bailēm, ka visi uzzinās par viņa uzvedību un netīrību mājā, kļuva vēl lielāks. Stāsta noslēgumā Leitāns atrod tam risinājumu, nogalinot Gaili un pēc tam sevi.

Modernisma laikmeta cilvēka koncepcijas neatņemama sastāvdaļa ir pārcilvēka problēma, kas ir abu autoru uzmanības centrā. Par pārcilvēku sevi uzskata S. Pšibiševska Falks un A. Austriņa Kaspars Glūns. Savas pārcilvēka būtības apzināšanās ir ilgu



garīgo pārdzīvojumu rezultāts. Falkam tas ir mēģinājums mierināt savu sirdsapziņu un dzīvot, nepārtraukti izjūtot tās pārmetumus. S. Pšibiševskis veido paralēli starp pārcilvēka funkcijām sabiedrībā un dabas spēku. Falks, apzinoties, ka viņš pazudina savu kārtējo upuri Maritu, kas bija šķīstības un harmonijas iemiesotāja viņa apziņā, saka:

*“Es esmu daba, es iznīcinu un radu dzīvi. Kāpju pār tūkstošiem liķu, tādēļ, ka man tas jādara! Es radu vienu dzīvi pēc otras, tādēļ, ka man tas jādara.”*<sup>6</sup>

Pārcilvēka rīcība, kas atrodas aiz morāles robežām, nes garīgu vai fizisku nāvi visiem cilvēkiem, kas atrodas pārcilvēka darbības lokā. Taču tā ir attaisnojama, jo nav saistīta ar paša cilvēka gribu, bet gan ar kādu augstāku dabas spēku, kas liek pārcilvēkam graužoši iedarboties uz citu cilvēku dzīvēm. Iznīcināšana dabā nav nedz pozitīva, nedz negatīva, tā ir neatņemams dzīvības attīstības posms, tādēļ arī Falks mēģina attaisnot savu graužošo darbību ar dabas funkciju pildīšanu.

A. Austriņa Kaspars Glūns, iedomādamies sevi par pārcilvēku, pamato savas eksistences nepieciešamību. Nepārtraukti dzīvojot bailēs un bēguļojot no valdošā režīma, viņš nav apzinājies un izveidojis savu identitāti. Apzinoties savu pārkumu pār citiem, Glūns sabiedrībā vienmēr uzvedas klusi un mazliet augstprātīgi, tādēļ sievietes viņu ironiski nosaukušas par pārcilvēku. Glūns kultivēja ideju par pārcilvēku, līdz pats sāka sevi par tādu apzināties. Sapņos viņš iedomājas sevi par tautas vadoni, kas vedīs tautu uz gaišo nākotni.

A. Austriņa stāstā pārcilvēka koncepcija līdzīgi S. Pšibiševskim ir saistīta ar dabu, tomēr dabas vērtējums abu modernistu darbos ir atšķirīgs: S. Pšibiševskim – neitrāls, A. Austriņam – pozitīvs. Kaspars Glūns ir iedomājies izveidot pozitīvu nākotni, atjaunojot pagātnes vērtības, proti, cilvēka saikni ar dabu, tādējādi harmonizējot cilvēku. Galvenais varonis saista nācijas sākotni ar latviešu mītisko pagātni. Viņš mēģina apzināties savu identitāti, identificējot sevi kā latviešu tautas pārstāvi, jo individuālās identitātes veidošanas pamats ir nacionālās identitātes apzināšanās. Tādējādi daba A. Austriņa stāstā tiek traktēta kā fenomens, kas ir nesaraujami saistīts ar latviešu nācijas sākotni.

Gan S. Pšibiševska, gan A. Austriņa dekadentiskā posma prozā modernajā pasaulē valda ļaunums, tomēr latviešu modernists atšķirībā no poļu autora piedāvā izeju no strupceļa. Tā ir ticība, kas spēj uzvarēt garīgo pagrimumu un pat uzveikt nāvi. Tā, skatoties Lieldienu krusta gājienu, Siekstīņš (*Lieldienās*) atgūst dzīvotgribu. A. Austriņš raksta:

*“Viņam likās, ka ierakumos, zemes katakombās plūst dzīvības uzvaras gājiens, gaviļējot par uzveikto nāvi, kura tik bezkaunīgi uzkundzējusies pa visu Eiropu, nosēzdamās augstā miroņkaulu tornī ar tādu valdonīgi iznīcinošu skatu, no kura izgaist visas cilvēcīgās vēlēšanās, visas gaidas un cerības, dziest dzīvības un dvēsele tiek iemīta asiņainā straupē.”*<sup>7</sup>

Ļaunuma uzvarēšanas stratēģijas tēlojumā būtiska loma ir S. Pšibiševska romānam *Zemes dēli*, kur par lielāko vērtību tiek pasludināta mīlestība, kas vieno vīrišķo un sievišķo un spēj harmonizēt cilvēku attiecības. Līdzīgu ideju pauž A. Austriņš – liriskajā stāstā *Ļauj glaudīt tavus matus...*, kas rāda vīrišķā un sievišķā apvienošanas ideālo variantu. Aranka un Džakomo, sasniedzot harmoniju, paceļas pāri realitātei un eksistē ideālajā, pārpasaulīgajā sfērā. Tomēr pat mīlestības spēks tikai uz laiku spēj pārvarēt civilizācijas graužošo ietekmi. Tādējādi tiek apšaubītas personības spējas



harmonizēt pasauli. Apzinoties realitātes neierobežoto varu pār cilvēku, zemes dzīves nepilnības un peripetijas personāži projicē uz mūžību.

Īpaša vieta abu autoru daiļradē ir sievietes tēlam. Sievišķais iemieso sevī harmoniju un šķīstību, tas ir pielūgšanas objekts. S. Pšibiševskis romānā *Homo sapiens* sievieti salīdzina ar bērnu, norādot, ka sievišķais ir saistīts ar jaunību un līdz ar to tam ir lielas potences, bet vīrišķais – ar vecumu, respektīvi, ar nespējību. Marita ir šķīstības un tikumības simbols, taču modernajā pasaulē tāda sieviete nespēj izdzīvot. Kaut arī sabiedrības graujošā ietekme izpaužas arī sievietes tēlā, tomēr pamatā sievišķais tiek pretstatīts vīrišķajam kā dievišķais velnišķajam. Šī opozīcija saglabājas arī A. Austriņa prozā. Sieviete ir pagātnes vērtību iemiesotāja un atjaunotāja. Tādas ar pagātni un dabu saistītās kategorijas kā klusums, bezgalība, harmonija, iekšējā vienotība u. c. ir sievietes atribūti. Sievišķā traktējums ir līdzīgs folkloras un mitoloģijas izpratnei, tas iemieso sevī auglību, tiek saistīts ar zemi un sievieti–māti. Tomēr sievietes tēls ir ambivalents: ideālā sieviete harmonijas iemiesotāja eksistē tikai kā abstrakcija. Civilizācijas izkropļotā sieviete kļūst par netikumisku, pretrunīgu un kaislību plosītu moderno laiku produktu.

S. Pšibiševska un A. Austriņa daiļrades tuvība izpaužas arī poētikas līmenī. Poļu modernista romānos ir vērojama atteikšanās no sižeta valdošās lomas par labu psiholoģismam. Arī A. Austriņa laikabiedri norādīja uz sižeta neesamību viņa darbos, diskutējot par to, vai tas ir veiksmīgs vai neveiksmīgs paņēmieni. Abu autoru darbos tiek nojaukta robeža starp reālo un iluzoro, mākslinieciskajā pasaulē valda sapņi un halucinācijas, kas tiek izmantoti kā psiholoģiskās analīzes līdzeklis.

S. Pšibiševska un A. Austriņa daiļrades tuvība ir vērojama gan darbu ģenētiskajā, gan tipoloģiskajā līmenī, abu rakstnieku proza iekļaujas viena kultūras tipa mākslinieciskajā sistēmā. Salīdzinošās analīzes rezultātā izkristalizējas vienots semantiskais lauks un paralēles tā realizācijas līdzekļos. Ņemot vērā A. Austriņa personības īpatnības un viņa estētisko pozīciju, var runāt ne tikai par S. Pšibiševska ietekmi uz A. Austriņa rakstības stila veidošanos un attīstību, bet par abu rakstnieku tuvību mākslinieciskās apziņas līmenī.

## ATSAUCES UN PIEZĪMES

<sup>1</sup> Iespējams, ka krājuma *Vērpētē* nosaukums ir romāna *Homo sapiens* inspirēts. S. Pšibiševska romāna varone Marita izdara pašnāvību, ielecot ūdenī:

*“Piepeši viņu pārņēma briesmīga, āprātīga doma:  
Pasaulei gals! Visam gals! Plūdi! Plūdi!  
Viņa pietrūkās.  
Tur ūdens griežas, – griežas!  
Viņa skrēja.  
Galvā rūca un trokšņoja. Nekā neredzēja, nekā nedzirdēja.  
Še, še, še.  
Vēl drusku tālāk – še, še...  
Ūdenī viņa iekliedzās, cīnīdamās ar viļņiem...  
Dzīve!.. Ūdens grieži... Ak, kāda laime... “*

(Pšibiševskis S. (1907). *Homo sapiens*. Jelgava, 207.–208. lpp.)

<sup>2</sup> Пшибышевский С. (1907). Дети сатаны. Полное собрание сочинений, том 6. С. 116.

- <sup>3</sup> Irzykowski K. (1926). Pierwszy bilans Przybyszewskiego i jego rehabilitacja Wiadomosci Literackie. Nr. 1. S. 107.
- <sup>4</sup> Пшибышевский С. (1911). Пир жизни. Полное собрание сочинений, том 10. С. 9
- <sup>5</sup> Austrīņš A. (1931). Vērpētē. *Kopoti raksti*. 6. sēj. Rīga. 10. lpp.
- <sup>6</sup> Pšibiševskis S. (1907). *Homo Sapiens*. Jelgava. 199. lpp
- <sup>7</sup> Austrīņš A. (1931). Vērpētē. *Kopoti raksti*. 6. sēj. Rīga. 81. lpp.

## LITERATŪRA

1. Austrīņš, A. (1908). *Kaspars Glūns*. Valmiera.
2. Austrīņš, A. (1929–1931). *Kopoti raksti*. 8 sēj. Rīga.
3. Austrīņš, A. (1907). Psihopāts. *Dzelme*. Nr. 6, 251.–256. lpp.
4. Grīns, J. (1920). Grāmatas. “Vērpētē”, Antona Austrīņa stāsti un studijas. *Brīvā zeme*, Nr. 67.
5. Irzykowski, K. (1926). Pierwszy bilans Przybyszewskiego i jego rehabilitacja Wiadomosci Literackie, Nr. 1.
6. Jēkabsons, K. (1920). Grāmatas. “Vērpētē”. *Brīvā zeme*. Nr. 188.
7. Pšibiševskis, S. (1907). *Homo Sapiens*. Jelgava.
8. Pšibiševskis, S. (1907). *Nāves pilsēta*. Rīga.
9. Pšibiševskis, S. (1907). *Pie jūras*. *Stari*. Nr. 8, 571.–579. lpp. Nr. 9. 677.–691. lpp.
10. Pšibiševskis, S. (1906). *Savienošānās* Cēsis.
11. Pšibiševskis, S. (1910). *Sniegs*. Rīga.
12. Pšibiševskis, S. (1907). Viesi. *Stari*. Nr. 5, 305.–306. lpp.; Nr. 6, 353.–363. lpp.
13. Sproģe, L., Vāvere, V. (2002). *Latviešu modernisma aizsākumi un krievu literatūras “sudraba laikmets”*. Rīga.
14. Virza, Ed. (1920). “Vērpētē”, Antona Austrīņa stāsti un studijas. *Latvijas Kareivis*, Nr. 24.
15. Пшибышевский С. (1905–1911) *Полное собрание сочинений* в 10 томах. Москва.

## *S. Pshebishevsky's Text in A. Austrīns' Prose*

### Summary

At the beginning of the 20th century a rapid change of paradigm took place in Latvian literature, related to an attempt at tuning up to the processes of the world literature. Along with F. Nietzsche, A. Schopenhauer, H. Bergson, E. A. Poe, S. Mallarmé, H. Ibsen, K. Hamsun, the formation of Latvian modernism is affected by Polish modernist S. Pshibishevsky. A number of his works were translated and published in Latvian at that time. Affinities between Austrins and Pshibishevsky are determined not only by parallel themes and motifs, but also by the similarities of philosophical and moral problems taken up by both authors. Taking into account the peculiarities of A. Austrin's personality, it is possible to establish the relation between him and S. Pshibishevsky on the level of the artistic consciousness. Both writers are focused on the phenomenon of the evil, the individual of the age of Modernity, his relations with the society, motifs of sin and mysteries of the human soul, as well as the problem of divided personality.

## **Narrative Re-visions of the Novel of Awakening in: Margaret Atwood's "The Edible Woman" and Renata Serelyte's "Stars of the Ice Age"**

### **Vēstījuma formas pašapzināšanās romānā: Margaretas Atvudas "Ēdamā sieviete" un Renātas Šerelītes "Ledus laikmeta zvaigznes"**

**Irena Ragaisiene**

Vytautas Magnus University

Department of English Philology

Donelaicio 58, Kaunas 44248, Lithuania

e-mail: irena\_ragaisiene@fc.vdu.lt, ragaisiene@yahoo.com

The article compares the representation of patterns of self-formation in Margaret Atwood's *The Edible Woman* and Renata Šerelytė's *Lėdynmėčio Žvaigždės*. The novels are seen as both conforming, in some salient respects, to the genres of the *bildungsroman* and the romance and denying the social scripts encoded in these narrative structures. The construction of identity is analysed as a discursive practice and it is also related to psychosocial and socio-cultural conditions that affect self-realization. The analysis highlights the significance of the destructive aftereffects of sovietisation, as in the case of Serelytė's protagonist, and discusses the impact of the ideological underpinnings of the consumerist society on gender socialization, with reference to Margaret Atwood's novel. The discussion also throws light on striking similarities in the patterns of the female protagonists' realization of identity and subjectivity despite the major differences between the social contexts presented in the novels.

**Key words:** novel of awakening, *bildungsroman*, identity, subjectivity, gender socialization.

In women's fiction, the novel of awakening usually dramatizes a coming to self-knowledge which entails a realization of the collision between a desire for an autonomous selfhood and socio-cultural milieu that determines self-actualization. The emphasis on opposition rather than on acceptance of the prevailing values of society, according to Susan Rosowski, constitutes the main difference between the novel of awakening and the traditional *bildungsroman*. In outlining the relationship between the two types of the novel, Rosowski refers to the most general definition of the *bildungsroman*, delineated by Hugh Holman and William Harmon, as "a novel which recounts the youth and young manhood of a sensitive protagonist who is attempting to learn the nature of the world, discover its pattern, and acquire a philosophy of life and the 'art of living' " (Rosowski 1983: 49).

Although the novel of awakening resembles most of these elements of the exemplary goals of human growth, gender exerts a pervasive influence on the outcome of the quest for woman's self-realization: "The protagonist's growth results typically not with an 'art of living', as for her male counterpart, but instead with a realization

that for a woman such an art of living is difficult or impossible: it is an awakening to limitations" (Rosowski 1983: 49). Sandra Frieden offers an alternative view, stating that contemporary women authors:

"Have evolved a model that alters the socialization process depicted in the traditional *bildungsroman*, to correspond to new awareness of women's roles. This model moves from recognition of restrictive social roles, through a rejection of arbitrary standards, to the generation of a counter-figure who creates a new role and a new, positive life style into which she becomes integrated." (Frieden 1983: 305)

Frieden's account emphasizes a reframing of the conventional patterns which show that breaking away from the scheme of romantic love, traditionally envisioned as the ultimate goal in self-realization, leads to the protagonist's destruction rather than construction of selfhood. Without canceling out the rejections of the overtly prescriptive representations of *bildung* prevalent in, what Elizabeth Abel calls "the Goethean model of organic growth", and the thematic variations in the contemporary novel of psychosexual development, such a view highlights that the quest for self-discovery often turns into analysis of human relations, feelings and ambitions, embedded in a complex web of psychoanalytical underpinnings that reveal a concern with the difficulties of self-realization and add a critical dimension to the portrayal of the social context (Abel 1983: 5). It is specifically the presentation of the social context and patterns of the female protagonists' gender socialization that unite Margaret Atwood's *The Edible Woman* (1969) and Renata Šerelytė's *Stars of the Ice Age* (1999).

*Stars of the Ice Age* presents a novel of woman's development strikingly similar to the *bildungsroman*. Jolanta, the protagonist, departs from an unsympathetic home after the death of her mother and moves to the house of her father and grandmother, where she begins her education into life. The protagonist's sense of selfhood is expressed in both archetypal and national terms. The transition from the maternal to the paternal space is depicted as coming out from the darkness into light while the unfathomable stratum of archetypal and cultural symbolism that delineates the protagonist's transition opens up the text to multi-dimensional levels of meaning that reveal the experience of growing up in the countryside of Lithuania at the dawn of Independence. What is immediately apparent is the fact that inadequate parenting is a part of the pattern of social degradation and is related to the annexation of the motherland. The signification of the homeland and the mother converge when the protagonist presents her family situation in national terms by saying that a man of Russian origin, Slavikas, was one of her mother's husbands who would physically and psychologically abuse the household members (Šerelytė 1999: 7). Jolanta's stepfather departs from conventional associations with the Father/Law and embodies oppressive ideology on personal and collective levels. Jolanta's transition to the house of the biological father may be seen in the light of the Freudian family romance, interpreted by Marianne Hirsch as the hero's imaginary liberation:

"From family constraints by imagining himself to be an orphan or a bastard and his real parents to be more noble than the 'foster' family in which he is growing up. The essence of the Freudian family romance is the imaginative act of replacing the parent (for boys clearly the father) with another, superior figure." (Hirsch 1989: 9)

Jolanta's father, however, is an ironic inversion of the patriarchal father figure that perpetuates the Western psychoanalytical narrative of identity formation and socialization: he embodies weakness and failure shown in the representation of his coat flaps as broken wings fluttering in the wind (*Šerelytė* 1999: 17). The father lives with his mother, Jolanta's grandmother, and is incapable of independent existence because of his alcohol addiction. The daughter's encounter with the father's milieu implies reestablishing representation of psychological terms which, in turn, enable a reordering of meanings related to parental figures. The reshaping involves a realization of the absence of the father, in emotional and authoritative terms, and the physical absence of the mother who failed to provide the daughter with a model of adequate femininity but who continues to extend her motherly care from the grave at crucial moments of passage from adolescence to maturity, emphasizing, as it were, the power of matriarchal consciousness in Lithuanian culture at large.

In Margaret Atwood's *The Edible Woman*, on the other hand, the marking out of the female protagonist Marian's self-formation, according to Jayne Patterson, centers on the representation of her development "from a puppet to a person who both acquires what she wants and rejects which she does not want" (Patterson 2001: 2). Barbara Hill Rigney claims that the ability to make choices signifies establishing a self-conscious relationship to the consumer world as well as to the protagonist's position as a representative of a consumerist society in which she is expected to play certain roles (Rigney 1987: 24–25). Marian is introduced in the novel not as a child, as *Šerelytė's* Jolanta, but as an adult, a university graduate who has a job with a market research company and who is engaged to a successful lawyer. Marian seems successfully placed in the world, yet Atwood's narrative demonstrates a transgressive re-invention of the romance plot heading towards, what Shari Benstock et. al. calls, "and-they-lived-happily-ever-after" ending (Benstock 2002: 147). These critics state that Margaret Atwood experiments "with genre conventions of the eighteenth- and nineteenth-century novel to create feminist allegories of modern life," and the changed ending is "a way of changing cultural plot", since "failed" love plots create opportunities for literary heroines (and their readers) to make life choices that support independence and self-sufficiency" (Benstock 2002: 149). In *The Edible Woman*, the shaping of the feminine identity revolves around what Nancy Miller would call, the "euphoric" and the "dysphoric" poles emblematic of success or failure of gender socialization in cultural and fictional narratives frequent not only in the eighteenth century and the nineteenth century novel but also in later developments:

"The ideological underpinnings of the old plot have not been threatened seriously: experience for women characters is still primarily tied to the erotic and the familial; .. female *bildung* tends to get stuck in the bedroom" (Miller 1980: 151).

Atwood incorporates the traditional bedroom signification into her narrative and disrupts its ideological encoding by dichotomizing the spatial location of the heroine. She hides under the bed in her friend's house trying to prevent her fiancé Peter from taking pictures of her, an act which, according to Barbara Rigney, Atwood often associates with hunting and "with psychological manipulation" (Rigney 1987: 25). Identifying herself with a persecuted rabbit, Marian runs away from being turned into an object mirroring her fiancé's subject position and from being turned into an ironic version of the Mother-Earth symbolized by her friend Clara. This episode signifies that

Marian's identity is built on denial of, what Sonia Mycak refers to, as "exogamous exchange" and the questioning of the effects of consumerism (Mycak 1996: 47).

The avalanche of materiality stands in sharp contrast to the scarcity of material possessions depicted in Renata Šerelytė's novel, rendered as an aftermath of the destructive effects of sovietization. The protagonist's leaving the village for town may be read within the significations of the *bildungsroman* as an attempt to seek education and as a means "to acquire a philosophy of life", as Hugh Holman and William Harmon use the term, enabling to open pathways to better life (quoted in Rosowski 1983: 49). Challenging, as it were, the tradition of closed ending, according to Laimutė Tidikytė, the novel ends with a Post Scriptum structured as a multidimensional crisscrossing between historical periods and literary genres, a mode of writing which suggests an attempt to draw on Western analytical models to probe into Lithuanian socio-cultural realities, an application that produces unsettling readings of the texts which, in turn, create productive intersections in social as well as literary history (Tidikytė 2001: 143). In a similar manner, as it has been stated by many critics, Marian's journey to self-knowledge involves recognition that she is strenuously exercised by her own self-deceptions and allegiance to narratives outlining cultural construction of gender (Mycak 1996, Patterson 2001, Rigney 1987). When Marian bakes and consumes a woman-shaped cake, which according to Jayne Patterson, "is her first occasion for creativity" (Patterson 2001: 7), she affirms her subjectivity by intensifying and simultaneously deconstructing cultural ideals.

In both novels, then, the process of the female protagonists' coming to self-awareness is depicted in close resemblance to the conventional psychoanalytical interpretation of psychosexual development, suggested by Marie-Lousie von Franz, as "gradual awakening in which the individual slowly becomes aware of the world and of himself" (Franz 1968: 165). The realization of the productive relations between the awakened self and the world, following Sandra Frieden, is hindered by conflict woman faces in becoming herself and is inevitably related to finding a determined posture toward the dominant social and intellectual traditions in society where tradition seems mandatory (Frieden 1983: 305). In Margaret Atwood's *The Edible Woman* and Renata Šerelytė's *Ledynmečio Žvaigždės* patterns of awakening, regarded as culture-specific discursive constructs, are revealed as a deconstructive negotiation with conventional plots delineating *bildung*.

## BIBLIOGRAPHY

1. Abel, E., M. Hirsch, E. Langland, eds. (1983). *The Voyage In*. Hanover: University Press of New England.
2. Atwood, M. (1969). *The Edible Woman*. Toronto: Seal Books.
3. Benstock, S., S. Ferriss, S. Woods. (2002). *A Handbook of Literary Feminisms*. Oxford: Oxford University Press.
4. Frieden, S. (1983). "Shadowing/Surfacing/Shedding: German Writers in Search of a Female *Bildungsroman*." *The Voyage In*. Eds. E. Abel, M. Hirsch, E. Langland. Hanover: University Press of New England.
5. Hirsch, M. (1989). *The Mother/Daughter Plot: Narratives, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

6. Miller, N. (1980). *The Heroine's Text. Readings in the French and English Novel. 1722–1782*. New York: Columbia University Press.
7. Mycak, S. (1996). *In Search of the Split Subject: Psychoanalysis, Phenomenology, and the Novels of Margaret Atwood*. Toronto: ECW Press.
8. Patterson, J. (2001). "The Taming of Externals: A Linguistic Study of Character Transformation in Margaret Atwood's *The Edible Woman*." 11 November 2001. <http://www.tceplus/atwood.htm>, 2.
9. Pratt, A. (1982). *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. With Barbara White. Brighton: Harvester.
10. Rigney, Barbara Hill. (1987). *Margaret Atwood*, London: Macmillan.
11. Rosowski, S. (1983). "The Novel of Awakening." *The Voyage In*. Eds. E. Abel, M. Hirsch, E. Langland. Hanover: University Press of New England.
12. Serelytė, Renata. (1999). *Ledynmečio žvaigždės*. Vilnius: Tyto Alba.
13. Tidikytė, L. 2001. „Negi danguj – kaip žemėj.“ *Metai*. Sausis 1:141–144.
14. Von Franz, M-L. (1968). "The Process of Individuation." *Man and his Symbols*. Eds. C. Jung, M-L. Von Franz, J. L. Henderson, J. Lacobi, A. Jaffe New York: Dell Publishing.

### *Vēstījuma formas pašapzināšanās romānā: Margaretas Atvudas "Ēdamā sievietē" un Renātas Šerelītes "Ledus laikmeta zvaigznes"*

#### Kopsavilkums

Rakstā tiek salīdzināti tēlu pašizpaušmes modeļi Mārgaretas Atvudas romānā *Ēdamā sievietē* ("The Edible Woman") un Renātas Šerelītes romānā *Ledus laikmeta zvaigznes* ("Ledynmečio žvaigždės"). Abos romānos ir iespējams saskatīt audzinošā romāna un mīlas romāna vispārīgas iezīmes, tie ir veidoti kā slēpts stāstījums, ignorējot sociālo rakstīšanas veidu. Savas identitātes radīšanas process tiek analizēts, saistot to ar jau zināmā atklāšanu, psihosociāliem un sociokultūras noteikumiem, kas ietekmē tēla pašizpaušmi. Abu romānu analīze izgaismo destruktīvo sovjetizācijas lomu (R. Šerelītes personāža gadījumā) un parāda patērētāju sabiedrības ideoloģijas ietekmi dzimumu socializēšanā (tas redzams M. Atvudas romānā). Romānos vērojama līdzība sievītes personāža pašizpaušmes modeļos, neraugoties uz abos darbos parādītajām sociālo kontekstu lielajām atšķirībām.



## Sapņa realitātes likumības: saskarsmes punkti Dilana Tomasa un Gunara Saliņa sirreālajos pasaules skatījumos

### Rules of the Dream Reality: Crosspoints in the Surrealistic Visions of Dylan Thomas and Gunars Saliņš

Elita Saliņa

Latvijas Universitāte, Moderno valodu fakultāte

Visvalža 4a, Rīga, LV-1001

E-pasts: kurmis13@yahoo.co.uk

Raksts salīdzina sirreālisma principu lietojumu velsiešu izcelsmes britu dzejnieka Dilana Tomasa un latviešu modernista Gunara Saliņa darbos. Aplūkoti tādi jautājumi kā mītu un folkloras elementu izmantojums, racionālā un iracionālā loma abu dzejnieku poētiskajos pasaules skatījumos u.c. No sirreālisma atvasināti principi – brīva asociāciju plūsma, sapņa elementu lietojums un alogisms – viņu darbos tiek apvienoti ar rūpīgi izstrādātām dzejas formām, liecinot, ka abi dzejnieki tikai daļēji seko sirreālisma estētikai, pilnībā neatsakoties no tradicionālās tēlainības sistēmas.

**Atslēgvārdi:** sirreālisms, tradicionālā tēlainības sistēma, mītu elementu lietojums.

1950. gadā ar pāris mēnešu starpību Amerikā ierodas divi dzejnieki: velsiešu izcelsmes brits Dilans Tomass un tobrīd latviešu vidē mazpazīstamais trimdinieks Gunars Saliņš. Turpmākos trīs gadus Gunaram Saliņam ir iespēja iepazīt Dilanu Tomasu dzeju un arī pašu dzejnieku, kurš atkārtoti tiek uzaicināts uzstāties ar dzejas lasījumiem dažādās Amerikas pilsētās un koledžās. 1953. gada 9. novembrī, kad Dilans Tomass savas pēdējās Amerikas turnejas laikā mirst Ņujorkā, Gunars Saliņš kā dzejnieks vēl nav oficiāli “dzimis”, jo viņa pirmais dzejas krājums *Miglas krogs* iznāk tikai 1957. gadā. Taču neatkarīgi no tā, vai viņu ceļi fiziskajā pasaules telpā ir vai nav krustojušies, dzejas telpā sastapšanās ir notikusi. Gunars Saliņš ierindojis Dilanu Tomasu starp tiem cittaustu dzejniekiem, kurus varot lasīt “*brīnumu pilnām acīm, ausīm un smadzenēm*”<sup>1</sup>. Tas gan nenozīmē, ka Dilana Tomasa dzejai bijusi izšķiroša loma dzejnieka Gunara Saliņa tapšanā. Drīzāk varētu runāt par radniecīgu dzejas un pasaules izpratni. Par iespējamu “radniecību” liecina arī tas, ka kritiķi abu dzejnieku daiļradē saskatījuši sirreālisma ietekmi..

Tā kā termins *sirreāls* aptver ļoti plašu dzejas parādību gammu – no radikāliem eksperimentiem ar dzejas formu un saturu līdz diezgan bikliem sānsoljiem no iemītās dzejas takas – vispirms būtu jāprecizē, kādā griezumā tas būtu lietojams attiecībā uz Dilanu Tomasu un Gunaru Saliņu darbiem.

Ne Dilanu Tomasu, ne Gunaru Saliņu nevar uzskatīt par sirreālistiem vārda šaurākajā nozīmē (kā sirreālisma galvenā ideologa Andrē Bretona 20. gados pasludinātā zemapziņas anarhisma un pat viselementārākās loģikas nolieguma piekritējus). Nevieni

no viņiem nepieņem sirreālisma radikālākos postulātus, piemēram, automātisko rakstīšanu. Saikne ar sirreālismu drīzāk meklējama abu dzejnieku darbiem tik raksturīgajā sapņa un realitātes robežu plūstamībā. Termins *sirreāls* šajā gadījumā ne tik daudz apraksta piederību literārai ievirzei, cik “*vispārīgu gara orientāciju, pilnībā vērstu uz “citādības” iekarošanu*”<sup>2</sup>. Protams, ikviens dzejnieks rada individuālu, tikai sev raksturīgu pasauli, taču sirreālismā neatņemama šīs *citādības* daļa ir realitātes transformācija sapnim līdzīgā laiktelpā, kurā iracionālais un absurda kļūst likumsakarīgs. Apjauta, ka dzeja pārlauž plāno ikdienišķuma kārtiņu un iesniedzas neizdibinātajā, šķiet, rosinājusi abu dzejnieku poētiskos eksperimentus.

Gan Tomasa, gan Saliņa poētikā nozīmīga vieta ierādīta neparastajam un brīnumainajam. Andrē Bretona atziņa – “*brīnumainais vienmēr ir skaists, jebkas brīnumains ir skaists, pat – tikai brīnumainais ir skaists*”<sup>3</sup> – vienlīdz precīzi raksturo abu dzejnieku daiļradi.

Te gan jāpiezīmē, ka brīnumainais dzejnieku darbos izpaudies arī diametrāli pretējos veidos. Tā, piemēram, Saliņam ir svešs Dilana Tomasa agrīnajiem darbiem raksturīgais hermētisms. Saliņa ārējiem iespaidiem atvērtā, daudzkrāsainā, reizēm humorpilnā iztēles pasaule nav salīdzināma ar Dilana Tomasa trīsdesmito gadu darbu klaustrofobisko dzejas telpu, kurā vispārīgie procesi tulkoti ķermeniskos, pat fizioloģiskos tēlos un metaforās.

Iespēja salīdzināt abus dažkārt tik atšķirīgos dzejniekus rodas Dilana Tomasa vēlākajos darbos – krājumā *Deaths and Entrances (Nāves un ienākšanas)*, (1946) un raidlūgā *Under Milk Wood (Zem piena meža)*, (1953) – vērojamās stila un tēmu apzinātās maiņas dēļ. Šajā daiļrades posmā Dilans Tomass atsakās no pārlietu sarežģīta izteiksmes stila un solipsisma, pievēršoties tēmām, kas nav tieši atvasinātas no personiskajiem pārdzīvojumiem un izjūtām.

Samērojot Saliņa dzeju ar Tomasa vēlīnā perioda darbiem, izkristalizējas trīs, manuprāt, vissvarīgākās līdzības starp šiem poētiskajiem pasaules skatījumiem: pirmkārt, abu dzejnieku daiļradē bieži lietoti mītiski un folkloristiski elementi; otrkārt, abi dzejnieki īpašu uzmanību pievērš situācijām, kurās tiek nojauktas robežas starp dažādām esības plānēm; treškārt, abu dzejnieku darbos manāma nostalgija un ilgas pēc pagātnes, it kā savdabīgs “atmiņu sirreālisms”.

Literatūrkritiķis Jānis Rudzītis uzsvēris, ka laika un telpas robežu izzušana visvairāk tuvina Saliņa dzeju sirreālisma estētikai:

“*Pārsteidz Saliņa izdoma dzejoļu tematikā, kur viņš savu lirisko “fābulu” mēdz atbrīvot no saistības ar telpas un laika dimensijām. Te visvairāk parādās īpašības, kas liktu runāt par Saliņu kā Sirreālistu.*”<sup>4</sup>

Pats dzejnieks klasificējis savu rakstīšanas veidu kā “*pasaku vai pasakaino reālismu*”<sup>5</sup>. Šie divi apzīmējumi neizslēdz viens otru. No latviešu folkloras un mitoloģijas aizgūtie elementi pilda divas šķietami nesavienojamas funkcijas. Pirmkārt, tie nodrošina sirreālisma estētikai tik būtisko “ārpuslaicīgumu”, jo atsauc uz mītu iedibina saikni ar notikumiem pirms laika sākuma. Saliņa dzejā laiks reti rit lineāri. Daudz biežāk runa ir vai nu par ciklisku laika atjaunošanu (piemēram, dzejolī *Vasarsvētki* aprakstītajā pavasara auglības rituālā), vai izklūšanu ārpus hronoloģiskā laika nepielūdzamās virzības. Otrkārt, šī pasakainā pasaule, kurā izgaist robežas starp “tagad” un “toreiz”, piedāvā iespēju atdzīvināt pagātni tagadnē. Saliņa sirreālajai

pasaulei raksturīgs anahronisms: lielpilsētas tēlojumos tiek iekļautas detaļas no idealizētas Latvijas lauku dzīves, piešķirot pilsētas videi lirisku vai reizēm komisku noskaņu.

Līdzīgs mitoloģisku un folkloristisku elementu lietojums vērojams Dilana Tomasa vēlīnajos darbos, kuros viena no galvenajām tēmām ir nostalgisks bērnības ainu un Velsas tēlojums. Kaut gan Dilans Tomass sava mūža lielāko daļu pavadījis dzimtajā Velsā, viņš tomēr atradies savdabīgā iekšējā trimdā. Kā angļu valodas lietotājs pirmajā paaudzē, viņš asi apzinās savu dubulto identitāti:

*“Anglijā uzskatīts par velsieti (un Anglijas piena atšķaidītāju) un Velsā par angli, es esmu pārāk beznacionāls, lai vispār atrastos šeit. Man būtu jādzīvo mazā privātā leprozorijā Herfordā vai Šropšīrā ar vienu kāju Velsā un patskaņiem Anglijā.”<sup>6</sup>*

Izmantojot atsaucē uz ķeltu mitoloģiju un bibliskas alūzijas, dzejnieks mēģina atgriezties pie pirmsākumiem, kuros šķelšanās vēl nav notikusi. Taču atbrīvošanās no laika un telpas ierobežojumiem vienmēr ir tikai šķietama.

Iemīļota tēma abu dzejnieku darbos ir attālināšanās no reālā, tomēr nešķērsojot robežu, aiz kuras tas pazūd skatienam. Šo apziņas stāvokli var pielīdzināt sapnim, taču tajā grūti pamanīt pāreju no miega uz nomodu. Tā, piemēram, Dilana Tomasa dzejolī *Poem in October (Dzejolis oktobrī)* liriskais “es” pamostoties nonāk paralēlā realitātē, kurā sastopas tagadne un pagātne:

*It was my thirtieth year to heaven  
Woke to my hearing from harbour and neighbour  
wood  
And the mussel pooled and the heron  
Priested shore  
The morning beckon  
With water praying and call of seagull and rook  
And the knock of sailing boats on the net webbed  
wall  
Myself to set foot  
That second  
In the still sleeping town and set forth.  
My birthday began with the water-  
Birds and the birds of the winged trees flying my  
name  
Above the farms and the white horses  
And I rose  
In rainy autumn  
And walked abroad in a shower of all my days.  
High tide and the heron dived when I took the road  
Over the border  
And the gates  
Of the town closed as the town awoke.<sup>7</sup>*

Savā trīsdesmitajā gadā uz debesīm  
Pamodos izdzirdis no ostas un tuvējā meža  
Un gliemju draudzes un priesteru gārņa  
Apdzīvotā krasta  
Rītu aicinām  
Ar ūdens lūgšanām un kaiju un kraukļu  
klaigām  
Un buru laivu atsišanos pret tīkliem klāto sienu  
Lai to pašu brīdi  
Izeju  
Vēl aizmigušajā pilsētā un eju tālāk.  
Manas dzimšanas dienas rītā ūdens-  
Putni un spārnoto koku putni lidoja manu  
vārdu  
Virs fermām un baltajiem zirgiem  
Un es cēlos  
Lietainā rudenī  
Un staigāju ārā zem visu savu dienu šaltīm.  
Paisums un gārnis ienira, kad devos pa ceļu  
Pāri robežai  
Un pilsētas  
Vārti aizvērās pilsētai mostoties.

Kaut gan dzejolī aprakstīta pilnīgi reāla vieta, neliela Velsas piekrastes pilsētiņa Lārna (*Laugharne*), tā pakļauta pasaku likumībām. Dilans Tomass izmantojis ķeltu folklorā populāro tēmu par viesošanos citpasaulē, kurā neviens mirstīgais nevar palikt mūžīgi. Šo pasauli, kas saplūst ar bērnības atmiņām, iespējams saskatīt tikai “pagrieziena”, tā eksistē “nostāstos”, “aiz robežas”. Uzsverot liriskā “es” pārdzīvojuma gaistošo raksturu, Dilans Tomass paspilgtina iespaidu, ka runa ir par notikumu uz apziņas sliekšņa.

Arī Saliņa pirmā krājuma *Miglas krogs* ievaddzejolī darbība notiek “kā sapnī”. Lai gan dzejolī minēti konkrēti vietvārdi (Rīga, Roja, Manhetena), arī šajā gadījumā

runa ir par viesošanos citā realitātē. Auto tiek “pieskalots” Miglas krogam un vēlāk pielīdzināts zirgam, kas nostāvējies pie slitas. Zilais večuks ar zivju acīm asociējas ar ūdensvīru. Pat atsaucē uz moderno glezniecību rindās “*priekš acīm zīmējās sejas / ar zaļu un rožainu krāsu*”<sup>8</sup> nemazina iespaidu, ka dzejnieks runā par izklūšanu ārpus pierastā robežām. Taču tāpat kā iepriekšminētajā Dilana Tomasa dzejolī šī realitāte ir gaistoša. Gaismai austot, laika un telpas robežas atkal nostājas savās vietās:

“*No miglas kroga ar ausmu / iznirām Manhatanā.*”<sup>9</sup>

Aplūkojot mītu un folkloras elementu lietojumu Dilana Tomasa un Gunara Saliņa darbos, jāsecina, ka tie neveido vienotu tēlu sistēmu, bet gan aktualizē arhetipiskus priekšstatus, kas saskaņā ar sirreālisma estētiku veido poētiskās domas pamatu.<sup>10</sup> Tie iekļauti sapņa faktūrā, turklāt sapņa pieredze pārkļūst ar īstenību un pārveido to. Šis princips izmantots Dilana Tomasa populārajā raidlūgā *Zem piena meža*.

Dilans Tomass apraksta vienu nakti un dienu zvejnieku ciematīņa dzīvē. Tā iemītnieku sapņi pielīdzināti jūrai, kurā izšķīst viņu nomoda identitātes. Kapteinis Kats, atvaļināts jūrniece, katru nakti sapņo par “*nekad nebijušām jūrām, kas gāžas pāri gultas drēbēs zvālojošajiem tvaikonim “Kidvelija” un slidenas kā medūzas iesūc viņu tumšajā, sāļajā dzelmes šahtā, kur Deivjū izlaiž zivis, kas apgrauž viņu līdz kaulam, un sen noslīkušie glaužas viņam klāt*”<sup>11</sup>. Jūra un slīkšanas motīvs, kas atbalsojas arī Gunara Saliņa dzejā (piemēram, dzejoļos *Miglas krogs* un *Lēciens*), norāda uz abiem dzejniekiem tik būtisko metamorfozes tēmu. Vairumā gadījumu jūra un ūdens nenozīmē fizisku nāvi, bet gan iegrīmšanu zemapziņā. Taču arī nāve Dilana Tomasa un Gunara Saliņa dzejā ir viens no metamorfozes veidiem.

Ne Dilans Tomass, ne Gunars Saliņš netēlo nāvi kā statisku stāvokli. Atbrīvojoties no fiziskās čaulas, mirušie saplūst ar Visumu un iekļaujas dabas procesos. Gunara Saliņa dzejolī *Atraktais* tikai mirušā un dzīvā blakusēsamība nodrošina pasaules pastāvēšanu: “*Ar kauliem ausos: / vai vēl pasaule skan? / Atracēj, palīdzi / man: // spēlē uz mana / stilba kaula, / spēlē mākoņus, / spēlē sauli...*”<sup>12</sup>

Ja Gunara Saliņa nāves tēmas interpretācijās atbalsojas latviešu dzīvesziņai tradicionālā samierināšanās ar nāves faktu, tad Dilana Tomasa dzejā nāve parasti izraisa protestu. Visskaidrāk šī atšķirība pamanāma darbos, kurus abi dzejnieki veltījuši Otrajā pasaules karā nogalinātajiem. Saliņš dzejolī *Domā nobumbotais uzrunā bērnu* uzbūris apskaidrotu un maigu gaisotni. Nāve liekas dabisks dzīves turpinājums. Dilans Tomass turpretī uzsver nāves vardarbīgumu un dramatismu. Divas no trim uzlidojumos Anglijai bojāgājušajiem veltītajām elēģijām vēsta par mazas meitenītes un jaundzimuša bērna nāvi. Trešajā elēģijā *Among Those Killed in the Dawn Ride Was a Man Aged Hundred* (*Starp uzlidojumā rītausmā nogalinātajiem bija simtgadīgs vīrs*) sirmgalvja nāvei piešķirta gandrīz kosmiska nozīme. Katrs viņa mūža gads pārvēršas baltā stārķī, jaunas dzīvības simbolā, un visi šie stārķi kļūst par vecā vīra debesīs uzņemšanas lieciniekiem:

*The heavenly ambulance drawn by a wound  
Assembling waits fore the spade's ring on the cage.  
O keep his bones away from that common cart,  
The morning is flying on the wings of his age  
And a hundred storks perch on the sun's right hand.*<sup>13</sup>

Debesu ātrā palīdzība, sajutusi brūci,  
Pulcējas, gaidot lāpstas piesitienus būrim.  
Ak, nesviediet viņa kaulus kopējā ķerrā,  
Rīts lido uz viņa gadu spārniem,  
Un simts stārķu sēž saulei pie labās rokas.

Kaut gan paradoksāla dzīvības un nāves saplūšana Dilana Tomasa un Gunara Saliņa dzejā atbilst sirreālisma estētikas prasībai radīt pārsteidzošus, neparastus tēlus, analizēto dzejoļu saistība ar konkrētiem vēsturiskiem notikumiem vēlreiz norāda uz abu dzejnieku sarežģītajām attiecībām ar šo modernisma novirzienu. Gan Dilans Tomass, gan Gunars Saliņš interpretē modernisma stilistiskos eksperimentus no literatūras perifērijām. Dilans Tomass ir pirmais velsiešu izcelsmes dzejnieks modernists.<sup>14</sup> Gunars Saliņš savukārt, nonākot Savienotajās Valstīs, saskaras ar sev šķēršļu literāru tradīciju.

Iespējams tādēļ neviens no dzejniekiem nerealizē sirreālisma pasludināto tradicionālās tēlainības sistēmas sagraušanu.<sup>15</sup> No sirreālisma estētikas atvasinātie principi: brīva asociāciju plūsma, sapņa elementu lietojums un alogisms, tiek apvienoti ar rūpīgi izstrādātu dzejas formu. Turklāt ne Dilans Tomass, ne Gunars Saliņš nerada anonīmu zemapziņas pasauli. Gunars Saliņš noslēdz savas dzejas un dzīves pamatprincipu izklāstu esejā *Iedvesmas no Naudītes līdz Elles ķēķim* ar vārdiem:

“.. ja apdomā, kas gan cits, ja ne Latvija, ir bijusi visa šī mūsu dzejošana svešumā. Tikai dzeja, dzeja un mīlestība var noburt mūs un paglābt no nāves.”<sup>16</sup>

Un Dilans Tomass dzejolī *Prologs*, ko var uzskatīt par savdabīgu poētisku manifestu, pielīdzina savu dzeju Noasa šķirstam, kurā patvērusies sen zudusī Velsa. Sirreālisma estētika gan Dilanam Tomasam, gan Gunaram Saliņam piedāvā iespēju dzejā realizēt sapni par mājām.

## ATSAUCES

- <sup>1</sup> Rudzītis, Jānis. *Raksti. Vērtējumi un apceres par latviešu literatūru 1935–1970*. Ziemeļblāzma, 1977. 526. lpp.
- <sup>2</sup> Waldberg, Patrick. *Surrealism*. Thames and Hudson, 1997. 17. p.
- <sup>3</sup> Ibid. 70. p.
- <sup>4</sup> Rudzītis, Jānis. *Raksti. Vērtējumi un apceres par latviešu literatūru 1935–1970*. Ziemeļblāzma, 1977. 526. lpp.
- <sup>5</sup> Ibid. 526. lpp.
- <sup>6</sup> Ackerman, John. *A Dylan Thomas Companion. Life, Poetry and Prose*. MacMillan, 1991. 21. p.
- <sup>7</sup> Thomas, Dylan. ‘*The Collected Poems*’, J.M.Dent, London, 1999, 86.lpp.
- <sup>8</sup> Saliņš, Gunars. *Miglas krogs un citi dzejoļi*. Grāmatu Draugs, 1957. 5. lpp.
- <sup>9</sup> Ibid. 5. lpp.
- <sup>10</sup> Matthews, J. H. *An Introduction to Surrealism*. Pennsylvania: 1965. 167. p.
- <sup>11</sup> Thomas, Dylan. *Under Milk Wood*. 2. p.
- <sup>12</sup> Saliņš, Gunars. *Satiksīms Miglas krogā Pie melnās saules*. Dzejoļu izlase. Preses nams, 1993. 73. lpp.
- <sup>13</sup> Thomas, Dylan. *The Collected Poems*. London: 1999. 112. p.
- <sup>14</sup> Thomas, M. Wynn. red. *Welsh Writing in English*. University of Wales Press, 2003, 131. p.
- <sup>15</sup> Kursīte, Janīna. *Dzejas vārdnīca*. Zinātne, 2002. 374. lpp.
- <sup>16</sup> Saliņš, Gunārs. *Gunāra Saliņa iedvesmas no Naudītes līdz Elles ķēķim un 33 dzejoļi itin nesenī*. Rīga: 1997. 33. lpp

*Rules of the Dream Reality: Crosspoints in the Surrealistic Visions of Dylan Thomas and Gunars Saliņš*

Summary

The article *Common Occurances of the Dream Reality: Points of Contact In the Surrealistic Visions of Dylan Thomas and Gunars Saliņš* investigates the links between the two poets concerning surrealism and traces certain significant similarities in the structure of their poetic visions. Both poets avoid the most radical surrealist experiments, yet the presence of dream elements, emphasis on the subconscious and distortions of time and space in their works, bear witness to the influence of surrealism. However they approach surrealism from the peripheries of literature. Dylan Thomas as the first modernist poet of Welsh origin and Gunars Saliņš as a Latvian poet in exile modify its principles. Their writings are remarkable for the usage of mythical and folklore elements as well as nostalgic colouring. These features prevent both poets from depicting the anonymity of the subconscious, which is essential to surrealist aesthetics.

## **Стендаль и Гоголь в поисках духовного отечества Stendāls un N. Gogolis garīgās tēvzemes meklējumos Stendal and N. Gogol in the Search of the Spiritual Fatherland**

**Ольга Скачкова**

LU Filoloģijas fakultāte

Slāvu valodas un slāvu literatūras nodaļa

В статье исследуется феномен эскапизма в формах, характерных для позднего романтизма. Стендаль и Гоголь – писатели, чьи художественные принципы и сферы интересов очень далеки и практически не пересекаются. Однако оба выбирают Италию как страну добровольного изгнания, и оба посвящают этой стране свои произведения. Исследование проблемы позволяет сделать вывод, что для Стендаля характерен рационалистический, “фаустовский” подход к понятию “отечество”, обусловленный многими факторами, первый из которых – познание страны. Гоголь руководствуется иррациональными, во многом “вымышленными” причинами, пытаясь подвести этическую основу под свое “бегство” из России. Он сближает Италию и Россию, тогда как Стендаль противопоставляет Италию и Францию.

**Ключевые слова:** романтизм, эскапизм, Италия, мистификация, оппозиция.

Стендаль – “политический” человек, вовлеченный во все события своего времени. Он в девятилетнем возрасте тайно сочувствует якобинцам и радуется пришедшему из Парижа известию о казни короля, в то время как его семья погружена в уныние, как и другие семьи провинциального буржуазного Гренобля. Юность, совпавшая с итальянским походом Наполеона (в этом походе Стендаль, еще Анри Бейль, встретится с Италией лицом к лицу, но он давно готов к такой встрече: в чуждой атмосфере дома своего отца он найдет себе утешение – мысль о том, что он другой породы, что он на самом деле из страны, “где апельсины растут прямо из земли”, как шепнет ему любимая тетка Элизабет), затем дорога в Россию и обратно, поиск своего места в постнаполеоновской Франции и, главное, непрерывное, типично “французское” чтение – газет, философских трактатов, исторических сочинений.

Стендаль – знаток музыки, написавший “Жизнь Гайдна”, “Жизнь Моцарта”, “Жизнь Россини” и более мелкие сочинения. В них много точных сведений, но еще больше небанальных мыслей о музыке, составляющих одно из первых наслаждений жизни. После первого возвращения из Италии Стендаль погрузился в историю итальянской живописи, желая получить системное представление о том, что так увлекло его воображение. Результатом этих штудий стала собственная книга “История живописи Италии”, фактическая сторона которой в значительной степени заимствована у предшественника аббата Ланци, а размышления о живописи, одновременно и субъективные, и мотивированные, принадлежат Стендалю.



Среди итальянских знакомых Стендаля немало людей, участвующих в деятельности карбонариев или каким-либо иным способом вовлеченных в живую современность. Он влюбленно описывает салонный быт Милана 1816–1817 гг., потому что царящая в “добротных” домах атмосфера свободы и естественности позволяет ему почувствовать себя “миланцем, Арриго Бейлем”.

Обе книги об итальянских странствиях (“Рим, Неаполь и Флоренция” и “Прогулки по Риму”) наполнены сотнями имен политиков, писателей, священников, красавиц, художников. Разумеется, не все они близкие знакомые общительного Бейля, но они ему интересны.

Чтение Сисмонди<sup>1</sup> подскажет Стендалю тему, пафос, направление творчества – он увлечется рассказом о людях старой Италии, “бешеные львы” средневековых республик окажутся ему знакомы. Впервые их имена он нашел на страницах “Комедии” Данте, а саму книгу в книжном шкафу своей рано умершей матери. Он не помнил ее, но узнал, унаследовал ее книги. Он пытался представить эту молодую женщину, по какой-то непонятной причине оказавшуюся женой презируемого им пошляка, Черубена Бейля, за чтением великой книги. Страсть и субъективность Данте, его нежность и отвага, изысканная простота – сплав, определивший духовную структуру самого Стендаля, казался чрезмерным для женской души. Но в Милане он встретил женщин, живущих в масштабе и ритме Данте. Они, кстати, не были читательницами. Большей частью они принадлежали к старинным семьям, где женское, тем более девичье чтение встречается редко, поскольку собственная сердечная жизнь заполняет их дни и ночи, не оставляя места для книжных страстей<sup>2</sup>.

Хроники, которые он скупал у букинистов<sup>3</sup>, тоже рассказывали о невероятной, непозволительной, смертельно опасной свободе духа, не иссякающей в итальянцах на протяжении веков. Стендаль немало думал об исторических, климатических, политических и прочих обстоятельствах, формирующих национальный характер (что было в духе времени): “[...] нужна очень светлая голова, чтобы распознать подлинную сущность явлений под скрывающей их модой, которая сейчас, более чем когда-либо, властвует в нашей стране над истиной” (Стендаль, 1959, т. 12, с. 5 – “Записки туриста”). Болезнью эпохи, разнесенной французами по всей Европе, Стендаль считал эту власть моды над массовым сознанием: “В Париже вас одолевают уже готовые суждения по любому вопросу, словно вас хотят, во что бы то ни стало, избавить от труда мыслить [...] Я уже не увижу этого одичания любезной Франции: оно произойдет лишь около 1860 года. Но как жаль, что отчизна Моро, Монтеня и Рабле потеряет свой природный ум – этот острый, вольнолюбивый, фрондерский, искрящийся ум, который сродни всему смелому и безрассудному” (Стендаль, 1959, т. 12, с. 5, 8).

Стендалевский пассаизм имел романтические корни, но он не довольствовался жалобами на скудость современности по сравнению с яркой жизнью прежних поколений. Он нашел энергию, смелость и самобытность в современности, переправившись через Альпы. Это было путешествием во времени не в меньшей степени, чем в пространстве: “[...] итальянец – [...] это самое естественное человеческое существо в Европе, менее всего помышляющее о том, что подумает его сосед” (Стендаль, 1959, т. 7, с. 8). Стендаль знакомится с молодым человеком, носящим одну из самых громких фамилий Италии, полковником Корнером,

и делает пометку в своих дорожных записках: *“Удивительно прост этот любезный молодой человек, который под огнем добыл все свои знаки отличия, предки которого были дождями еще до того, как семейство получило дворянское звание, и который успел уже прожить два миллиона. Какое фатовство проявил бы такой человек в любой другой стране!”* (Стендаль, 1959, т. 7, с. 59).

Полковник обладает искусством, о котором даже не подозревает, что это искусство – быть счастливым. Жизнь Милана, складывающаяся из *“всей совокупности его нравов и обычаев, естественности в поведении жителей, простодушия”* (Стендаль, 1959, т. 7, с. 117) захватывает Стендаля, подталкивая его к невыгодным для отечества сравнениям. *“Молодой итальянец”* гораздо ближе к счастью, чем молодой француз [...] День молодого французского наполнен двадцатью мелкими ощущениями. Итальянец всецело отдается двум или трем” (Стендаль, 1959, т. 7, с. 126).. Француз обращается к газетам за мнениями, а не за сведениями – эта подмена определяет роковую зависимость цивилизованного человека от шарлатанов, отравляющих ядом пошлости XIX век. *“В городах, неподвластных газете, например в Милане, все идет смотреть на картину прежде, чем прочесть о ней статью, и журналисту приходится быть начеку, чтобы не попасть впросак, говоря о картине, о которой уже у всех сложилось мнение”* (Стендаль, 1959, т. 12, с. 18). Тот, кто желает преуспеть в политическом центре мира – Париже – не может избежать власти газетных невеж, формирующих общественное мнение. *“Какой человек с положением не сознается, краснея, что ему пришлось прибегнуть к шарлатанству, пробивая себе дорогу? Отсюда тот оттенок **необходимого притворства**, который придает нечто фальшивое, и даже злобное, нравам парижан. **Естественность** губит там человека: люди ловкие тут же решают, что у него не хватает ума, чтобы принять хотя бы какое-то участие в этом **необходимом притворстве**”* (Стендаль, 1959, т. 7, с. 18–19).

Между тем в городах Италии репутации зарабатываются и поддерживаются другим путем: *“Тот, у кого красивый особняк в городе, пользуется у сограждан большим уважением, чем тот, у кого несколько миллионов в бумажнике”* (Стендаль, 1959, т. 9, с. 33). Национальная традиция, сложившаяся в те же времена средневековых республик, любимые Стендалем, диктует богатому человеку этически и эстетически безупречный способ приобрести любовь сограждан и сохранить свое имя в истории без помощи газет. Создания искусства, привлекающие в Италию людей из других стран, уникальное богатство художественно жизни – прямое следствие национального характера итальянцев. Медичи, Борджиа, делла Ровере, Сфорца и прочие, заказчики и покровители художников и архитекторов, не ошиблись, вложив капиталы в картины Боттичелли, Пинтуриккьо, Рафаэля. Их политические успехи (провалы давно забыты обывателем), их дворцы и соборы служат вечным доказательством их незаурядности, талантливости. (Стендаль делал попытки понять, что же создало безупречный художественный вкус итальянцев: гениальные тираны? ловкие художники, умевшие нравиться им? врожденное чувство красоты, пронизывающее всю нацию? климат и ландшафт, сформировавшие это чувство? ...но, не сумев ответить на этот вопрос, он ограничился констатацией).

Наконец, любовь, занимавшая в жизни Стендаля первое место, тоже

представала перед ним в своих национальных обликах. Тракта́т “О любви” не лишен скрытого лукавства; Стенда́ль классифицирует, дает определения, изобретает термины – занятие сродное французам, гордящимся ясностью своего мышления. Но предмет очень плохо поддается классификации: любовь-страсть, любовь-влечение, физическая любовь, любовь-тщеславие... Последняя, заслуживающая лишь презрения, встречается преимущественно во Франции: *“Кто думает нынче о женщинах? Они настолько вышли из моды, что мужчины начинают даже презирать приданое! Виноваты в этом отчасти и дамы со своим претензиями и властолюбием, заменившими истинную любовь”* (Стенда́ль, 1959, т. 12, с. 161).. Красота итальянок может испугать француза при первом обращении, она *“...имеет характер благородный и сумрачный, который наводит на мысль не столько о мимолетных радостях живого и мимолетного волокитства, сколько о счастье, обретаемом в сильных страстях. Я полагаю, что красота – это всегда **обещание счастья**”* (Стенда́ль, 1959, т. 9, с. 37). Но счастье француза – в успехах тщеславия.

Итак, Стенда́ль сбежал в Италию от Франции; он понимал это и говорил об этом. Гоголь, всегда стремясь в Италию как единственное место, где он был относительно покоен и счастлив, не мог сделать такого признания. Он искал оправдания, прибегая к своим обычным моральным уверткам. Во-первых, он “нашел” Италию не сразу: сначала было анекдотическое бегство в Любек, о котором нет никаких достоверных данных, – так окружил Гоголь это событие мистификациями (попросту, ложью)<sup>4</sup>, чтобы скрыть его единственный настоящий смысл – это было бегство из России. За ним последовали непрерывные странствия по разным странам Центральной Европы, не внушавшим Гоголю желания приглядеться к их жизни. В письмах сообщаются “впечатления” такого общего свойства, что уже во времена Карамзина они показались бы трюизмом. Гоголь почти не пытается скрыть, что ему это все не интересно. Но тогда почему же он здесь, а не в отечестве, которое так выгодно отличается от Франции, Германии и проч.? В поисках России! Не раз цитировавшиеся признания Гоголя в том, что писать о России он может только за ее границей<sup>5</sup>, все-таки, как нам представляется, свидетельствуют не столько о специфике творческого метода, сколько о состоянии духа писателя.

Гоголь, очевидно, не знал ни одной страны, ни одного народа в том смысле, в каком знал их Стенда́ль. Гоголь довольствовался здесь, как и во всех суждениях о человеческой натуре, некой поверхностной концепцией: он так мелко зачерпывал, так легко скользил по поверхности жизни, потому что с детства был “таинственным карлой” (т. е., карликом, как его прозвали его одноклассники по Нежинской гимназии). Это не было вынужденным одиночеством, пережитым Стендалем в его школьные годы, когда он отгородился от общества одноклассников математикой – наукой гениев-чудаков (Паскаль “спас” юного Бейля от необходимости быть как все). Гоголь никогда не становился настоящим участником жизни какого-либо круга, потому что не испытывал в этом нужды. Ни семья, ни “друзья” ни “народ” не были его потребностью, напротив, они мешали как “нравственный императив”, предъявляемый обществом. Каким образом мог он объяснить себе отсутствие этих всем известных чувств – привязанности к близким, родине? Аномальностью, демоничностью своей природы? Но Гоголь не хочет быть романтиком, у него совершенно противоположные претензии,

он намерен, и от него этого ожидает “его” читатель, изобразить реальную жизнь современной России. Для этого он покидает Россию и отправляется в путешествие, не похожее на другие.

Дорога ведет странника по миру – это старинная модель. Дорога не дает ему остановиться и освобождает от ответственности за эту землю, на которой живешь – это модель нового времени. Желание уйти в другой “культурный социум” очень знакомо человеку XX века, века “туристов”, перемещающихся по поверхности планеты с надеждой где-нибудь встретиться с самим собой. Но для Гоголя необходимы поводы более возвышенного рода, он не может сослаться на Юнга и рассуждать о компенсаторных механизмах психики. Он считает, что обязан дать кому-то ответ: Почему, желая исцелить народ, *“все полюбив в своем государстве”*<sup>6</sup>, он не хочет жить в этом государстве? Слабое здоровье заставляет искать более теплый климат? Невзгоды истощили силы до того, что лишь вечный “сад Европы” готов принять страдальца? *“Бросивши отечество, я бросил вместе с ним и все современные желания”*<sup>7</sup>? Или *“в ирреальном мире Гоголя Рим и Россию объединяла какая-то глубинная связь”*? (Набоков, 1999, с. 111). Последнее предположение представляется справедливым, если заменить эпитет “ирреальный” на “условный”, “фантастический” и т.п.

Гоголь действительно очень охотно и настойчиво сравнивал судьбы Италии и России, итальянцев – с народом-мессией – русскими. Однако в воспоминаниях П.В. Анненкова, независимо от воли автора, обнаруживается счастливая отчужденность Гоголя от жизни Рима<sup>8</sup>. Он вступает в отношения лишь с разного рода услужающими людьми, гордится своим умением с ними обращаться с тем почтением с оттенком приятной фамильярности, которое ловкие содержатели гостиниц выказывают “проницательному” иностранцу, то есть, ведет себя именно так, как чужак, пришелец: *“[...] на чужой территории все кажется, что его понимают, уважают, горят желанием ему помочь, как сам он горит всем оказать услугу, тогда как на самом деле никто его особенно не слушает, не понимает его исковерканного языка, а если и читит, то совсем не за то, что он себе воображает”* (Терц, Абрам, 2001, с. 183). Для Гоголя эта ситуация не мучительна, иллюзорные отношения с людьми – это как раз то, к чему он стремится. Положение туриста в Италии – это и есть гоголевское счастье, точнее, могло бы им стать, если бы он не прислушивался с такой самоубийственной совестливостью к зову родины, требующей “помощи”.

Но он не был готов к “положительному”, созидающему разговору о русской жизни. Россия виделась ему как некая абсурдная, выдумывающая себя земля, расплывающаяся в странных фантазиях. Эту правду, то есть, очень важную, хотя и не полную часть правды о русской жизни, мог почувствовать только Гоголь. Он не мог показать “героя времени” или “нового человека”, отвергая всю проблематику его предшественников и следующего за ним поколения (Тургенева и прочих), *“[...] самый тип образованного “молодого человека”, [...] “интеллигента”, в своей раздробленной, вне родовой психологии ему неинтересного”* (Терц, Абрам, 2001, с. 325). Но насколько ему интересны “два русских мужика”, рассуждающих о бричке Чичикова на первой странице “Мертвых душ”? Этот странный эпитет разоблачает иностранца, внешнего наблюдателя, и за ним следует разговор, *“олицетворяющий поразительную способность русских, так прекрасно*

*подтверждаемую вдохновением Гоголя, действовать в пустоте” (Набоков, 1999, с. 82). Гоголевские картины России той же природы, что и маршрут брички: “Размышления двух мужиков не основаны ни на чем осязаемом, и не приводят ни к каким осязаемым результатам: но так рождаются философия и поэзия...” (Набоков, 1999, с. 82).*

Эту, ни на что не похожую гоголевскую поэзию, единственную в мировой литературе, должен сменить солидный анализ общественных зол и рекомендаций по их исправлению. Так поставленная задача была мучительна и для более “реальных” Достоевского и Толстого, Гоголь же мог предложить только подделку, отписку. Первой из таких отписок оказался “Рим”; его очень хвалили русские знатоки заграничной жизни, радуясь тому, что им вняты все пошлости, наполняющие этот текст<sup>9</sup>. Любой “поклонник” Италии, а таких, много поездивших господ, было достаточно, мог с удовольствием узнавать в описании Рима свои мысли. Здесь Гоголь оказался их достойным собеседником. Замечательно, что для своего итальянского романа он сразу же выбрал героя, которого невозможно вообразить ни в одном его русском тексте – молодого аристократа, красавца и романтика, томящегося своею праздностью. Его планировавшееся слияние с народом в лице красавицы Аннунциаты – сюжет, достойный Кукольника и Бенедиктова<sup>10</sup>.

Гоголь проводит сопоставление Парижа и Италии на поверхностном уровне. Парижские впечатления князя – общее место, уже самими французами истоптанное в газетах и водевилях. Итальянская же жизнь предстает в облике, наиболее известном Гоголю: он описывает жизнь простонародья, своих соседей в Риме, наблюдаемых им из окна – как живописны “итальянские мужики”! Нельзя даже с уверенностью утверждать, в какой степени в этих описаниях отразился реальный быт, увиденный русским “народолюбцем”, а в какой он воспользовался комическими сонетами Д. Д. Белли, представленного ему в салоне Волконской<sup>11</sup>.

Довольный своим знанием итальянцев, Гоголь охотно делает выводы о прошлом, настоящем и будущем этой страны: оказывается, величие средневековой и ренессансной Италии было подорвано открытием Колумба и сменой торговых маршрутов; современные итальянцы не восстают против Австрии, потому что любят покойные наслаждения (*Гоголь, т. 3, с. 200*), а так как князь видел в римском народе “материал еще не початый” (*Гоголь, т. 3, с. 221*) (совсем как Гоголь – в русском), то будущее Италии связывалось с какой-то непонятной, но возвышенной миссией – “будить мир” (*Гоголь, т. 3, с. 221*) (опять напрашивается сходство с неведомо куда стремящейся тройкой-Русью).

Как известно, историческим суждениям Гоголя следует доверять с осторожностью: его опыт университетского лектора обнаружил, что он очень мало знает историю, но охотно делится своими фантазиями на исторические темы. Колумбовый пассаж в “Риме” того же “легкого” свойства.

Настроение итальянцев в годы пребывания Гоголя в Риме было весьма далеко от “покойных наслаждений”, но никто из деятелей Риссорджименто не стал собеседником этого ипохондрического иностранца, так как Гоголь не завел соответствующих знакомств.

Если его пророчества о небывалом будущем России и становилось в разных руках предметом разных спекуляций – от отождествления “великого будущего” с октябрьской революцией 1917 года до провозглашения этого же события и следующих за ним эпохой великих испытаний, предшествующей встрече с “*небесной отчизной*” (Мочульский, 1934), то Италия, пройдя, как и все европейские страны, через две мировые войны, не стала ни спасительницей, ни разрушительницей мира, а так и осталась туристическим раем.

В “Риме” Гоголь так смело и определенно судит обо всех этих предметах, потому что не замечает их глубины. Чужая жизнь предстает перед ним разноцветной плоской картинкой. Здесь он отдыхает от страшной сложности русской жизни (итальянская не проще, но Гоголь *не хочет* этого знать).

Итак, вхождение в итальянский мир совершалось Гоголем и Стендалем с разных сторон и непохожим образом. Общим для них является восхищение итальянским стилем жизни, хотя они живут в разных социальных слоях и описывают разные группы: Стендаль – интеллигенцию дворянского и буржуазного “верха”, с которой легко находит общий язык, Гоголь – римских простолюдинов, обслуживающих его и делающих его жизнь приятной (идиллия же Пеппе и его жены – сомнительное свидетельство о проникновении в суть национального характера). Стендаль стремится стать счастливой частицей этой жизни, представляющейся ему такой полной, такой настоящей по сравнению с жизнью Франции. Гоголь нашел в Италии место, где он мог вполне отдаться своим желаниям – прилагать минимальное усилие по поддержанию физического существования (его обеспечивают за малую плату хозяева гостиниц и аустерий), и свобода воображения. Он нашел, что итальянцы похожи на русских, и потому он может послужить отечеству, находясь вне его, то есть, изучать Россию в Италии. В глубине души он понимал, что прибегает к софистике, что Италия не только подобие России, но и ее антипод (Терц, Абрам, с. 295).

Все последние годы его жизни, протекавшие в борьбе со своим телом, желающим жить, смотреть, вдыхать запахи итальянских трав, наполнять желудок безупречно приготовленными макаронами, и больной славянской душой, пребывающей в состоянии “*предсмертной готовности*” (Терц, Абрам, с. 63) – замечательный пример раздвоенности русского культурного “межеумка”<sup>12</sup>.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Анненков, П.В. (1989). Н.В.Гоголь в Риме летом 1841 года. *Анненков П.В. Литературные воспоминания*. Москва: Правда.
2. Гоголь, Н.В. (1953). *Собрание сочинений в 6-ти томах*. Москва: Художественная литература.
3. Ключевский, В.О. (1990). *Сочинения в 9-ти томах*. Москва: Мысль.
4. Мережковский, Д.С. (1906). *Гоголь и чорт*. Москва: Скорпион.
5. Мочульский, К. (1934) *Духовный путь Гоголя*. Paris: Imcar press.
6. Набоков, В. (1999). Николай Гоголь. *Набоков В. Лекции по русской литературе*. Москва: Независимая газета.
7. Реизов, Б.Г. (1974). *Стендаль: Философия истории: Политика: Эстетика*. Ленинград: Наука.



8. Реизов, Б.Г. (1978). *Стендаль: Художественное творчество*. Ленинград: Художественная литература.
9. Сапрыкин, Е.Ю. (1988). Гоголь и традиции итальянской сатиры. *Гоголь и мировая литература*. Москва: Наука.
10. Стендаль (1959). *Собрание сочинений в 15-ти томах*. Москва: Правда.
11. Терц, Абрам (2001). *В тени Гоголя*. Москва: Аграф.

## СНОСКИ

- 
- <sup>1</sup> Об исторических штудиях Стендаля, а также о его философских и прочих занятиях – см. монографию (Реизов, 1974).
  - <sup>2</sup> “В странах, где издается много романов, – в Германии, во Франции и т.д. – даже самая чувствительная женщина в момент полного самозабвения всегда немного подражает “Новой Элоизе”, или любому модному роману...” (Стендаль, 1959, т. 9, с. 105 – “Рим, Неаполь и Флоренция”).
  - <sup>3</sup> Об увлечении Стендаля хрониками средневековых коммун и его работе над “Итальянскими хрониками” (см.: Реизов, 1978, с. 291 – 329).
  - <sup>4</sup> Была ли поездка в Любек? А если была, по каким причинам? Уж только не по тем взаимоисключающим, которые Гоголь приводит в разных письмах к матери, свидетельствующих о том, что он не помнит, как объяснял свой загадочный поступок раньше (см.: Набоков, 1999, с. 40-49).
  - <sup>5</sup> Из письма М.П.Погодину (30 марта, 1837, Рим): “Я живу около года в чужой земле, вижу прекрасные небеса, мир, богатый искусством и человеком. Но разве перо мое принялось описывать предметы, могущие поразить всякого? Ни одной строки не мог посвятить я чуждому. Непреодолимой цепью прикован я к своему, и наш бедный, неяркий мир наш, наши курные избы, обнаженные пространства предпочел я лучшим небесам, приветливее глядевшим на меня? Но ехать, выносить надменную гордость безмозглого класса людей, которые будут передо мной дуться и даже пакостить. Нет, слуга покорный. В чужой земле я готов всё перенести, готов нищенски протянуть руку, если дойдет до этого дело; но в своей – никогда.” (см.: Гоголь, 1953, т. 6, с. 318).
  - <sup>6</sup> Из письма В.А.Жуковскому (см.: Гоголь, 1953, т. 6, с. 50).
  - <sup>7</sup> Из письма В.А.Жуковскому (см.: Гоголь, 1953, т. 6, с. 308).
  - <sup>8</sup> “Он повел меня в известную историческую австерию [...], где за длинными столами, шагая по грязному полу и усаживаясь просто на скамейках, стекается к обеденному часу разнообразнейшая публика [...]. Простота, общежительность итальянская всего более кидаются тут в глаза [...]. Гоголь поразил меня, однако, капризным, взыскательным обращением с прислужником. Раза два менял он блюдо риса, находя его то переваренным, то недоваренным, и всякий раз прислужник переменил блюдо с добродушной улыбкой, как человек, уже свыкшийся с прихотями странного форестьера” (Анненков, 1989, с. 39). “[...] он показывал Рим с таким наслаждением, как будто сам открыл его [...]” (Анненков, 1989, с. 40). “Не должно думать, однако ж, чтобы наслаждение Римом и людьми его сделало самого Гоголя слабым и мягкосердечным: напротив, он обращался весьма строго с последними – и это по принципу. Притворная суровость его была тут противодействием римской сметливости, народного расположения к сарказму и природной беспечности итальянцев. Он был взыскателен [...]” (Анненков, 1989, с. 73).



- <sup>9</sup> “Чтобы отдохнуть от исковерканной, ужасной, дьявольской картины мира им же созданной, он будто хочет позаимствовать нормальное зрение у второразрядного художника, воспринимающего Рим как “живописное место”. (см.: *Набоков, 1999, с. 111*).
- <sup>10</sup> “Долго писать в этом стиле Гоголь был не способен, и задуманный им стандартный роман о приключениях итальянского господина, к счастью, ограничился несколькими жутковатыми общими местами: “Все в ней (Аннунциате, героине ненаписанного романа – *О.С.*) венец создания, от плеч до античной дышащей ноги и до последнего пальчика на ее ноге...” – нет, довольно, не то лепет унылого провинциального чиновника из гоголевской глуши, топящего свою злую тоску в фантазиях, совсем смешается с античной риторикой”. (*Набоков, 1999, с. 112*).
- <sup>11</sup> Белли – едва ли не единственный современный Гоголю писатель, чье творчество он заметил, и, очевидно, по той причине, что вышедший из низов Белли мог снабдить Гоголя нужной ему информацией. (см.: *Сапрыкин, 1988, с. 62–84*).
- <sup>12</sup> “С [...] книжкой в руках где-нибудь в глуши Тульской или Пензенской губернии он представлял собой очень странное явление. Усвоенные им манеры, привычки, симпатии, понятия, самый язык – все было чужое, привозное, все влекло его в заграничную даль, а дома у него не было живой органической связи с окружающим, не было никакого житейского дела, которое он считал бы серьезным. [...] В Европе видели в нем переодетого по-европейски татарина, а в глазах своих он казался родившимся в России французом. В этом положении культурного межеумка, исторической ненужности было много трагизма...” (*Ключевский, 1990, т. 9, с. 95*).
- А также: “Друзья Гоголя рассказывают, как на вилле Волконской, упиравшейся стеной в старый римский водопровод... “он ложился спиной на аркаду и по полусуткам смотрел в голубое небо, на мертвую и великолепную римскую Кампанию, оставаясь неподвижным целые часы с воспаленными щеками.” – “Италия! Она моя!.. Россия, Петербург, снега, подлецы, департамент, кафедра, театр – все это мне снилось. Я проснулся опять на родине”. Одно из писем помечает он, вместо христианского летосчисления, древнеримским: “год 2588 от основания Города”, как будто на одно мгновение пожелал забыть, что Христос родился, как будто 1835 лет христианства [...] только снились ему” (*Мережковский, 1906, с. 84*).

## *Stendāls un N. Gogolis garīgās tēvzemes meklējumos*

### **Kopsavilkums**

Rakstā pētītas vēlinam romantismam raksturīgās eskeipisma fenomena formas. Stendāls un N. Gogolis ir rakstnieki, kuru mākslinieciskie principi un interešu sfēras atšķiras, taču abi rakstnieki par savas labprātīgās trimdas valsti izvēlas Itāliju, kurai velta savus darbus. Stendālam raksturīga racionāla, *faustiska* pieeja jēdzienam “tēvzeme”, un viens no noteicošajiem viņa koncepcijas faktoriem ir valsts apgūšana. N. Gogoli vada irracionāli, brīžiem “izdomāti” iemesli, rakstnieks mēģina rast ētisku izskaidrojumu savai “bēgšanai” no Krievijas. N. Gogolis Itāliju un Krieviju tuvina, pretēji Stendālam, kurš Itāliju un Franciju pretstata.

**Atslēgvārdi:** romantisms, eskeipisms, Itālija, mistifikācija, opozīcija.

*Stendal and N. Gogol in the Search of the Spiritual Fatherland*

## Summary

The study is devoted to the cultural phenomenon of escapism in the forms characteristic of late Romanticism. Stendal and Gogol are the writers who have very little in common and whose creative principles are quite different. However they both “expatriate” themselves choosing Italy as their new motherland and devote their works to this country. The investigation of the problem resulted into conclusion that Stendal looks at Italy from more rational point of view and his choice is determined by many factors. Most of all he aims at getting a real knowledge about the country while Gogol prefers irrational “imaginative” approach regarding Italy. He is searching for some ethical excuse; being ashamed of his “escape” from Russia he draws both countries together, whereas Stendal puts Italy and France in opposition.

**Key words:** romanticism, escapism, Italy, mystification, opposition.

## Mītiskie elementi latviešu un angļu fantastiskajā prozā The Elements of Myth in English and Latvian Fantasy Prose

**Bārbala Stroda**

Latvijas Universitāte, Moderno valodu fakultāte, Anglistikas nodaļa  
Visvalža iela 4a, Rīga, LV-1050  
Tālr. 9207463, e-pasts: Barbala.Stroda@cats.lv

Raksts veltīts literārās fantāzijas žanra izpētei Latvijas un Rietumvalstu literatūras kontekstā, meklējot žanra kopsakarības ar tradicionālo mītisko naratīvu un salīdzinot mītiskās struktūras un elementus latviešu un angļu fantastiskās prozas darbos. Ilustrācijai izvēlēts latviešu rakstnieces Laimas Muktupāvelas romāns *Cilpa* un amerikāņu rakstnieces Ursulas le Gvīnas romānu triloģija *Jūrzemes burvis*. Analizējot mītisko elementu lietojumu šais darbos, kā arī to līdzīgās un atšķirīgās iezīmes, tiek konstatētas abu prozas tradīciju paralēlās īpatnības, kas apstiprina hipotēzi par fantastiskās literatūras saknēm tradicionālajā mitoloģijā.

**Atslēgvārdi:** anglofonā literatūra, arhetipi, latviešu literatūra, literārās fantāzijas žanrs, mitoloģija, simbolisms.

Fantāzija kā domāšanas veids cilvēces vēsturē nav nekas jauns. Maģiski un teiksmaini stāsti vai to elementi ir neatņemama visu pasaules tautu mutvārdu un rakstītās daiļrades sastāvdaļa. Fantāzijas kā žanra jēdziens pasaules literatūrā gan ienācis salīdzinoši nesen – laikposmā pēc Otrā pasaules kara, taču īsā laikā tās popularitāte ieguvusi sava veida literāra fenomena statusu. Tā kā fantāzijas žanra saturs ir tuvs pasakai un piesātināts ar pārdabiskiem elementiem, tas nereti tiek uzskatīts par piederīgu populārajai literatūrai, ar to saprotot nopietnās literatūras perifēriju. Taču jāatzīmē, ka dažādi fantāzijas žanra aspekti pēdējos gadu desmitus Rietumvalstīs ir pastāvējis vairāku akadēmisku nozaru pētniecības objekts. Īpaša uzmanība tiek pievērsta žanra literatūrzinātniskajiem, vēsturiskajiem un psiholoģiskajiem aspektiem. Tā kā Latvijā fantāzijas literatūras izplatība sākās tikai pēc neatkarības atgūšanas, tad pagaidām latviešu valodā nav daudz šī žanra tulkojumu un vēl mazāk oriģināldarbu. Līdz ar to arī žanra izpēte Latvijas literatūrzinātnes kontekstā vēl ir “baltais plankums”, taču, parādoties jauniem fantāzijas izdevumiem un pēc tiem uzņemtām filmām, interese par žanru no zinātnes viedokļa var tikai pieaugt. Šis pētījums piedāvā ieskatu fantāzijas žanra “aizkulisēs”, aplūkojot tā saistību ar mitoloģiju un salīdzinot šīs kopsakarības angļu un latviešu fantastiskajā prozā.

Fantāzijas žanra attīstībai no pirmsākumiem līdz mūsdienām var izsekot visas literatūras vēstures garumā. Katrā tās posmā fantāzijas elementi atrod raksturīgu izpausmi: antīkajā literatūrā kā episkā dzeja, viduslaikos kā bruņinieku romāns, klasicismā kā utopija, romantismā kā gotika utt. Saskaņā ar vairumu pētniecības viedokļu kā atsevišķs žanrs fantāzija tika formulēta tikai 20. gadsimta vidū. Lielākos

nopelnus šai ziņā piedēvē angļu rakstniekam un valodniekam Dž. R. R. Tolkīnam. Par žanra sākumpunktu tradicionāli tiek uzskatīta Tolkīna episkā darba *Gredzenu pavēlnieks* publicēšana 1954. gadā. Šis darbs ne tikai radikāli atšķīrās no pēckara demitoloģizētās un deromantizētās literārās kultūras, bet arī kalpoja kā ilustratīvs piemērs visiem vēlāk piesauktajiem fantāzijas pamatprincipiem, kā sekundārajai radīšanai, paralēlajai pasaulei u. c. Tomēr literatūrkritikas esejā *Par teiksmainiem stāstiem* Tolkīns atzīmēja, ka par fantastisku var uzskatīt jebkuru literāru darbu, kas nonāk saskarē ar pasaku pasauli, kaut arī šo darbu raksturs var variēties no komēdijas līdz alegorijai<sup>1</sup>. No tā izriet arī žanra iedalījums vairākos apakšžanos.

Šeit apskatītā angļu/amerikāņu fantastiskās prozas tradīcija uzskatāma par dominējošo pasaules literatūrā, kaut gan katrai kultūrai ir sava fantastiskā vēstījuma tradīcija. Pievērsoties fantāzijai latviešu literatūras kontekstā, jāsaka, ka tā ir gājusi pati savu attīstības ceļu, tikai daļēji paralēlu angļu fantāzijas attīstībai. Galvenie šī ceļa pieturpunkti ir mītiskās brīnumpasakas folklorā (*Kurbads, Raganas apse*), 19. gadsimta beigu nacionālais romantisms un tā ietvaros jaunradītās mitoloģijas vilnis (A. Pumpura *Lāčplēsis*), 20. gadsimta sākuma klasiskā simbolisma dramaturģija (Raiņa *Spēlēju, dancoju*, Aspazijas *Sidraba šķidraus*), 20.–30. gadu fantastiskais reālisms (A. Grīna *Nameja gredzens*, K. Skalbes un J. Veseļa daiļrade) u. c. 60.–70. gados, atslābstot cenzūras spiedienam, latviešu literatūrā sāk izpausties pasaules literārie strāvojumi un var sākt runāt par modernu fantastisko prozu.

Rakstā apskatīts tikai viens žanra aspekts – ciešās attiecības starp fantāziju un mītu. Kaut gan daudzās valodās, ieskaitot latviešu, ar vārdiem *mīts* un *fantāzija* saprot arī nerealitāti, mīts tiek atzīts par būtisku kultūrsociālas un sakrālas informācijas avotu, kas nekad neizzūd no literatūras, bet maina tikai ārējās izpausmes. Pārfrāzējot prof. Kursītes definēto principu, kas pielīdzina mītu sapnim, iespējams teikt, ka gan mīts, gan fantāzija darbojas pēc tiem laiktelpas likumiem, kas kardināli atšķiras no fiziskajiem.<sup>2</sup> Fantāzijai piemīt mīta izklaidējošās, izglītojošās un simboliski informatīvās funkcijas, turklāt tā, iespējams, ir vienīgais modernās literatūras žanrs, kas balstās uz mītisko arhetipu principiem.

Pirmkārt, lielākā daļa fantāzijas darbu sižeta līniju reproducē mīta tipisko meklējumu stāsta struktūru – arhetipisku paradigmu, kuras saknes meklējamas visu pasaules kultūru mitoloģijā un folklorā. Varonis tiek aicināts pamest ierasto vidi (ne tikai ģeogrāfisko atrašanās vietu, bet arī garīgo vērtību sistēmu) un doties bīstamā ceļā, lai veiktu nozīmīgu misiju. Ceļojumā kā līdzdalībnieks tiek iesaistīts arī lasītājs, kas iztēlē atstāj reālistisko ikdienas vidi un seko varoņa brīnumainajām gaitām. Šis aspekts veido vienu no būtiskākajām žanra pamattēzēm. Otrkārt, nozīmīgs fantāzijas aspekts ir meklējams tipveida ainavu, tēlu un atribūtu aprakstos, kas aizgūti no mītiskiem avotiem un atkārtotas dažādos darbos. Treškārt, lasītāja iztēles ceļojums fantāzijas pasaulē, ko agrāk dēvēja par bēgšanu no realitātes jeb eskeipismu, šodien ir zaudējis lielu daļu negatīvās pieskaņas, tā vietā apzīmējot žanra spēju ievest lasītāju neparastā iztēles pasaulē, kur bēgšana no realitātes var izraisīt šīs pašas realitātes atjaunošu novērtējumu no cita skatpunkta. No šiem trim aspektiem izriet iespēja definēt fantāzijas literatūru kā modernā laikmeta mitoloģiju. Arī mīta renesanse postmodernisma kultūrā ļauj skaidrot žanra popularitāti, vadoties no mītiskā faktora, jo sižetu pamatā ir pazīstamas tēmas, nereti arī stereotipi un klišejas, kas aizgūtas no mitoloģiskām struktūrām<sup>3</sup>.

Žanra primārā raksturiezīme ir dažādu tautu mitoloģijā populārā citpasaules – šai realitātei paralēlas, brīnumainas pasaules – eksistence. Citpasaulei ir sava ģeogrāfija, vēsture un tautas, mitoloģija un valodas, arī fizisko likumu kopums un morāles kodekss. Būtiska sastāvdaļa ir pārdabiskas būtnes, bieži aizgūtas no dažādu tautu mitoloģijām. Var novērot izteiktu vēsturiskā, nevis futūristiskā klātbūtni, jo liela daļa autoru par stāstu norises vietu izvēlas fona ainas, kas atgādina viduslaikus, un tikai retais pievēršas nākotnes redzējumiem. Te jāpiezīmē, ka fantāzija tāpat kā mīts atsaucas nevis uz patieso, bet mitoloģisko pagātņi, kaut gan stāstījumā bieži iekļauti faktiski vēsturiski elementi, piemēram, tradīciju, ticējumu un rituālu apraksti – gan ar dekoratīvu nolūku, gan lai pievienotu stāstam nepieciešamo ticamības devu. Fantāzija tipiski postmodernisma laikā uzplaukušam žanram nereti piesavinās arī to žanru iezīmes, kam bijusi liela loma tās attīstībā, piemēram, episkās dzejas valodnieciskās īpatnības, gotikas šausmu elementus, romances galantās mīlas motīvus u.c.

Šajā darbā ilustrācijai izvēlēta populārās amerikāņu rakstnieces Ursulas le Gvinas un latviešu autore Laimas Muktupāvelas daiļrade. Ursulas le Gvinas slavenākais darbs *Jūrzemes triloģija* (1969, pēc 20 gadiem pievienota arī ceturrtā grāmata<sup>4</sup>) veidots kā stāsti par galvenā varoņa ceļojumiem, kas vienlaikus ar mērķa sasniegšanu noved pie sevis izzināšanas, sava veida *Bildungsroman*. L. Muktupāvelas romāns *Cilpa* (2003)<sup>5</sup>, kas kritikā figurē ar īpatnējo apzīmējumu “mitoloģiskais trilleris”, pieskaitāms pie jaunākajiem šī novirziena darbiem latviešu literatūrā. Autore savu darbu raksturo šādi:

“Romāns, kurā mīti, teikas, pasakas, dainas atdzīvojas, radot apstiprinājumu, ka šīs no aizlaikiem nākušās vērtības nevaid mirušas”<sup>6</sup> un “mūsdienu civilizācija realitātē sastopas ar teiksmainus laikus pieredzējušo cilvēces bērnību”<sup>7</sup>.

Kaut gan autore nav uzskatāmas par laikabiedrēm, tās raksta 20. gadsimta otrās puses Rietumeiropas tradīcijās, abi darbi balstās rakstnieču zināšanās savas tautas mitoloģijā un vēsturē. Analizējot tādas abu darbu sastāvdaļas kā darbības vieta un laiks, tematika, tēlu sistēma, simbolika un valodas īpatnības, iespējams novērot zināmas paralēles latviešu un angļu fantastiskajā prozā.

Fona ainas abos darbos ir jau pieminētās mitoloģiskās pagātnes ilustrācijas atbilstoši autorei izcelsmei. Triloģijas *Jūrzemes burvis* darbība norisinās salu arhipelāga pasaulē Jūrzemē. Kritikā sastopam viedokli, ka arhipelāgu var uzskatīt par vientulības, atsvešinātības alegoriju, jo tā iedzīvotāji slēpj savus īstos vārdus<sup>8</sup>. Taču no mītiskā skatpunkta jāievēro, ka darbojas maģiskā vārda princips – vārda atklāšana dara neaizsargātu, jo zināt kāda vārdu nozīmē iegūt varu pār to. Jūrzemes druīdu kasta – burvji – pārvar smagus iniciācijas etapus, tiecoties pēc spējam atšifrēt īstos vārdus, lai iegūtu varu pār matēriju. Interessants ir Jūrzemes grāmatās paustais taoisma filozofijas pieņēmums, ka pasaulē viss atrodas līdzsvarā, pat šķietami pretstati patiesībā ir savstarpēji atkarīgi, tāpēc maģija ir bīstama, jo tā var izmainīt lietu dabisko kārtību un līdz ar to – pasaules harmoniju. Mitoloģiski motīvi samanāmi arī reliģijā – Jūrzemē pielūdz dievišķos dvīņus un bezvārda garus.

Romāna *Cilpa* darbība norisinās mūsdienu Latvijā, kuras vienā noteiktā teritorijā (nosacīti Latvijas centrā, proti, Malienas apvidū) – Cilpā – saglabājusies mītiska, pasakaina vide. Darbība aptver laika posmu no Miķeļiem līdz Jāņiem, tādējādi to var interpretēt kā parafrāzi par mītisko dabas sezonu maiņu kā nāves un atdzimšanas rituālu atspoguļojumu<sup>9</sup>. Galvenais kontrasts Cilpā ir “mitoloģiskais

kosmoss iepretim modernajam haosam”<sup>10</sup>. Jāatzīmē, ka šāds princips ir visai izplatīts idealizētos fantāzijas darbos, kur viss pirmatnējais personificē pozitīvo sakārtotību, bet modernizētais, par spīti šķietamajai ārējai kārtībai, apzīmē iekšēju haosu. Cilpu kā vietu iespējams asociēt ar mītisko pasaules centru, paradīzi, tās vidū augošo priedi ar kosmisko koku jeb pasaules asi, kas apvieno debesu zemes un pazemes dimensijas. Vairākkārt pieminētais dārzs Cilpas vidū, kurā tiek ieņemta galvenā varone, asociēts ar Ēdeni. Cilpā valda mītiskās laiktelpas principi, laiks neatrodas kustībā, par ko liecina, piemēram, veclaicīgie lauku māju nosaukumi<sup>11</sup>, bet tā nav vienmuļa, mierīga vieta.

Abu darbu laiktelpā nozīmīgākie principi ir harmonija un cikliskā laika uztvere. Darbības vietas ir pārlaicīgas paralēlās pasaules, kas darbā par Jūrzemi aizņem visu aprakstīto vidi, bet Cilpā – ir tajā inkorporēta daļa.

Jūrzemes cikla pamatdoma ir pieaugšanas tēma. Katra romāna ceļojums ir sava veida garīgās pilnveidošanās rituāls nākamajam dzīves posmam. Triloģijas pirmā grāmata *Jūrzemes burvis* stāsta par pieaugšanu no vīrišķā skatpunkta. Burvja mācekļis Geds jaunības pārgalvībā palaiž brīvībā jauno spēku, ēnu būtni, ko var iznīcināt, tikai uzzinot tā īsto vārdu. Veicis jūras braucienu uz Rietumiem, Geds atklāj, ka briesmonim ir viņa paša vārds un tā ir viņa ēna. Paralēles ar mītu redzamas vairākos aspektos – nozīmīgākie notikumi notiek saulgriežu laikā, Jūrzemes “sirds” – burvju skolas uzbūvē daudz druīdisma elementu, tās maģiskā spēka centrs ir birzs. Meklējuma gaitā jāuzvar pūķis, ko Geds paveic fantāzijas darbam netradicionālā veidā – to nevis nogalinot, bet vienojoties. Šeit mītiskā stāsta principi modificēti, lai uzsvērtu varoņa garīgā spēka pārsvaru pār fizisko. Noslēgumā Geds tiek apzīmēts par pūķu valdnieku, ar to mītiskajā pasaules uztverē apzīmēts garīgi augstāk stāvošs cilvēks, kas uzveicis pirmbūtnes un savaldījis dabu<sup>12</sup> – šai gadījumā Geds uzvar cīņā ar sevi, atzīstot un pieņemot cilvēka dabas duālismu.

Otrajā grāmatā *Atuanas kapeņes* pieaugšanas tēma skatīta no sievišķā skatpunkta. Gedom jādodas talismaniska gredzena otrās puses meklējumos, kuru laikā viņš tiek sagūstīts un ieslodzīts kapeņu labirintā, kur uz mūžīgu kalpību pazemes gariem notiesāta jaunā priesteriene Tenara. Labirinta simboliskā nozīme kulta kontekstā ļauj to interpretēt kā iniciācijas procesa attēlojumu. Šīs daļas pamatā ir grieķu mīts par Tēseju, kas uzdrošinās iziet bīstamo Krētas salas labirintu. Arī Geds ir bezpalīdzīgs bez “Ariadnes” – Tenaras, kura izved Gedu no labirinta.<sup>13</sup> Pazeme un tumsa kā sievišķā elementa simbolika ir daudzu arhaisko mītu pamatā. Šai kontekstā Geda un Tenaras attiecības iespējams interpretēt kā mītisko debesu un zemes hierogāmiju. Īpaši svarīga ir epizode, kur Geds ienes gaismu mūžīgi aptumšotajā kapeņu centrālajā alā, kas izrādās brīnumaina kristāla celtne. Šo epizodi var iztulkot kā vīrieša ienākšanu sievietes pasaulē, lai to atklātu viņai pašai – zināmā mērā Ērkšķrozītes motīvs. Nozīmīga ir arī pārlautā gredzena simbolika, gredzena posmi (viena puse pieder Gedom, otra – Tenarai) ir jāsavieno, lai pasaulē valdītu harmonija.

Trešajā daļā *Vistālākais krasts* runāts par nāves un atdzimšanas tēmām, stāstot par galvenā varoņa novecošanu un tai paralēlo jauna varoņa pieaugšanu. Geds kopā ar nākamo Jūrzemes valdnieku ceļo uz valsts rietumu robežām, lai noskaidrotu, kāpēc pasaulē izzūd burvestības spēks un cilvēki aizstāj īstus brīnumus ar narkotisku apreibināšanos. Jūrasbrauciens atgādina versiju par mītisko pārcelšanos uz Svētlaīmīgo salu. Viens no tēliem ir laiva, kas attēlota kā maģiska saprātīga būtne līdzīgi kā daudzu tautu mitoloģijā. Ceļinieki sastop degradējušos burvi, kas varaskārē nojaucis robežu

starp dzīvību un nāvi un izpostījis līdzsvaru. Gedam jānonāk mirušo zemē, lai “durvis” atkal aizvērtu. Šim nolūkam ziedojis savu burvju spēku, Geds simboliski mirst savai līdzšinējai dzīvei, jo no varena burvja ir kļuvis par parastu cilvēku.

*Cilpas* maģiskās vides pretpols ir pilsēta, kas draud pirmatnējai videi ar iznīcību, un ap šo faktu koncentrējas romāna sižets – Cilpas iemītnieku šķietami pasīvā pretošanās narkodīleru iecerētajai pasakainā ciemata komercializācijai. Modernā realitāte (kurai arī ir savs “svētais koks”, Laimas pulkstenis – “mākslīgās paradīzes” – narkotiku tirdzniecības vieta<sup>14</sup>) mijas ar lauku dzīves šķietamo gausumu. Tāpat kā le Gvīnas darbā, uzsvērts kontrasts starp patieso paralēlo pasauli un narkotisko vielu izraisīto viltus paradīzi. Romāna kulminācijas aina ir simboliska groteska, kuras laikā negatīvais personāžs ar biblisko vārdu Baraba bez panākumiem pūlas galveno varoni Salomi “sist krustā” pie mājas sienas, taču pasakainā vide ap Cilpas iemītniekiem uzcēlusi folkloristisko “dzelzu sētu” – padarījusi viņus neievainojamus ne tikai garīgā, bet arī fiziskā nozīmē.

Līdzību tēlu sistēmā var saskatīt faktā, ka galvenie varoņi ir piederīgi brīnumainajai videi, apveltīti ar īpašām spējām un šīs izredzētības dēļ cieš, turklāt tas sakāms gan par nosacīti pozitīvajiem, gan negatīvajiem raksturiem. Fantāzijai neraksturīgi Jūrzemes triloģijas centrā ir nevis tradicionālais varoņa, bet parasti marginālais šamaņa jeb burvja tēls Geds, ko tikai pēdējā grāmatā daļēji aizvieto jaunais varonis Arrens. Šamanis mītiskajā pasaulē parasti ir centrālais dzīvības, auglības un gaismas aizstāvis, kas apkaro nāvi, neauglību un tumsu. Gedu ar mītisko šamaņa figūru ļauj identificēt vara pār dabas spēkiem un konflikts ar pastāvošo civilizāciju, kā arī slepenie iniciācijas rīti, kas jāveic, lai kļūtu par pilntiesīgu burvi. Grūtību brīžos šamanis tiek izsaukts, lai “aizlāpītu” plīsumus pasaules “audumā”, cīnās ar pārdabisko faktoru, lai sabiedrība varētu turpināt cīņu ar reāliem ienaidniekiem, bet tāpēc šamanis ir arī izstumts, bijāts un vientuļš. Regulārā cilvēku likumu pārkāpšana tuvina viņu arī Āksta arhetipam. Šamaņa upuris glābj pasauli no iznīcības, bet tiklīdz uzvara ir izcīnīta, viņš tiek atzīts par tālāk nederīgu, pat bīstamu un no “skatuves” pazūd.<sup>15</sup> Tikai otrajā plānā mēs redzam tradicionālo varoņa tēlu – karalisko princi Arrenu.

Saskaņā ar mitoloģijas pētnieka Dž. Kempbela teoriju daudzām pasaules tautām ir kopīgs kultūrvaroņa tēls, kas tipiskajā meklējuma procesā nokļūst brīnumainā pasaulē, izcīna uzvaru pār ļaunumu simbolisku tēlu veidolā un atgriežas, lai atjaunotu kārtību no haosa<sup>16</sup>. Latviešu romāna tēlu sistēma ir iedalīta Cilpas iemītnieku jeb sakrālo tēlu un pilsētnieku jeb profāno tēlu pasaulē. Pirmos var uzskatīt par sava veida burvjiem, vairākkārt uzsvērtas meistara un mācekļa attiecības. Raksturīga ir burvju kastas mītiskā izpratne par dzīves cikliem, kur nāve un dzimšana ir tikai vienas parādības divas puses.

Darbiem raksturīgas specifiskas valodas nianšes, kur lielu lomu spēlē mitoloģiskas un folkloristiskas alūzijas, krāsaina personvārdu etimoloģija, kā arī bagātīgs simbolu un metaforu slānis. Gan Jūrzemes radīšanas jeb patiesajai valodai, proti, tai, kurā visiem vārdiem ir to patiesās nozīmes, gan latviešu folklorai *Cilpā* piedēvēts sevišķs statuss, maģiskas spējas. Jāatzīmē, ka Jūrzemē tiklab pieņemtie, kā īstie vārdi nereti apzīmē konkrētas lietas un parādības, bieži veidojot zīmīgus paralēlismus (piemēram, Jūrzemes prinča pieņemtais vārds ir Zobens, kas raksturo valdnieka institūcijas ārējo kareivīgumu, bet īstais – Pīlādzis, mitoloģiskais koks, no kā savukārt secinām, ka patiesais valdīšanas princips balstās uz maģiju). Vārda



slēpšanas un uzzināšanas tematika sabalsojas ar daudzu mītisko pasaku motīviem (piemēram, vācu *Rumpelstiltskin*). *Cilpas* valodā atkarībā no norises vietas mūsdienu valoda savijas ar folkloristisku izteiksmi, daudz alūziju uz pasaku, dainu, parunu, ticējumu, mīklu un buramvārdu tekstiem. Interesanta personvārdu klāsts aizgūts no klasiskās, bibliskās un latviski pagāniskās sfēras. Cilpas iemītniekus, dziedniekus, burvjus sauc mitoloģisko koku un kustoņu vārdos – māsas Odziene un Zalktiene, Sērmūkša, Kadīkis, sargsuni (vilku) sauc indiešu dievietes Durgas vārdā, bet Rīgas cilvēki nodēvēti bibliskās civilizācijas zīmē<sup>17</sup> (pirmvecāki Noa un Ieva, narkodīleris Baraba, detektīvs Kristo, ekscentriskā kārdinātāja Salome, duālistiskie dvīņi Dante un Andželo).

Triloģijā figurē mītiski simboliski tēli, piemēram, Ēna – tumsas būtne, noslēpumains cilvēka dubultnieks, dvēseles atspulgs<sup>18</sup>, Tūkstošlapainais koks – iespējams, versija par pasaules koku vai *axis mundi*. Viens no galvenajiem mitoloģiskajiem tēliem ir pūķis, ko var asociēt gan ar mītisko pasaules čūsku, gan ar viduslaiku stāstu par Sv. Juri. Grāmatā plaši izmantota putna simbolika: pazemes kapeņu sienas ilustrē putni ar cilvēku sejam, kas daudzu tautu kultūrās ir dvēseles attēls. Varoņa pieņemtais vārds ir Zvirbulvanags, seno ēģiptiešu svētais saules putns.

*Cilpā* izmantots latviešu pasaku arsenāls: sumpurņi, pūķi, vilkači, milži un Kurbads, glabājas brīnumainas lietas – galdiņ klājies, runga iz maisa, eža kažociņš un pat aizej-tur-nezin-kur-atnes-to-nezin-ko. L. Muktupāvela izmanto tādus mītiskos simbolus kā rūnām kalti laukakmeņi, kas iemieso dievišķu spēku kā sakrāls vēstījums<sup>19</sup>. Ar to kontrastē ambivalentā ziedu simbolika – jaunas dzīvības un nevainības, bet arī kārdinājuma simbols. Romānā ziedu pušķī tiek slēptas narkotikas<sup>20</sup>.

Par abu darbu līdzību liecina sižeta daudzveidīgās iespējamās interpretācijas, vairāki zemteksta līmeņi, dažādu laikmetu mitoloģijas elementu sintēze. Piederība pie dažādām tautībām un paaudzēm, kā arī atšķirīgām literārām tradīcijām parādās gan tēmu izvēlē, gan to interpretācijā, taču jāatzīst, ka mītisko elementu izmantojums ir pārāk daudzslāņains, lai būtu nejaušs. Atšķirības saskatāmas tai faktā, ka latviskā fantāzija izmanto galvenokārt vietējo mitoloģiju, kamēr angļu prozā vērojama dažādu tautu mītu sintēze, kas skaidrojams ar to, ka tajā apvienojušās daudz vairāk tradīciju. Kaut gan šīs prozas tradīcijas, neapšaubāmi, radušās neatkarīgi cita no citas un nevar runāt par tiešu ietekmi, apskatītās paralēles liecina par līdzīgu procesu ietekmi uz žanra attīstību.

Fantāzija tiek uzskatīta par galveno literāro atbildi uz to, ko mēdz saukt par laikmetīgo jēgas krīzi. Postmodernā laikmeta īpatnību rezultātā Rietumu kultūrā ir notikusi dramatisks paradigmu pārbīde, kuras galvenās raksturiezīmes ir pasaules demitoloģizācija un saprāta monopols. Notiek ne tikai starpkultūru atšķirību izzušana, bet arī atsvešināšanās starp indivīdiem un paaudzēm. Tradīcijām izzūd, pēdējās paaudzes aug bez pārmanotiem mītiem un tā vietā rada jaunus. Par vienu no šādiem mītiem var uzskatīt fantāzijas žanru, kas reprezentē centienus atjaunot zaudēto mīta jēgu indivīda un pasaules kontekstā.

## ATSAUCES

- 
- <sup>1</sup> Tolkien, J. R. R. (1988) *On Fairy Stories*. In: *Tree and Leaf*, New York: HarperCollins Publishers. P. 10.
  - <sup>2</sup> Kursīte, J. (1999) *Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā*. Rīga: Zinātne. 7. lp.
  - <sup>3</sup> Freibergs, V. (3/2002) Zvaigžņu kari. Senseenos laikos, tāltālā galaktikā... *Kino Raksti*.
  - <sup>4</sup> Le Guin, U. (1978) *The Wizard of Earthsea, The Tombs of Atuan, The Farthest Shore*. New York: Bantam Books.
  - <sup>5</sup> Muktupāvela, L. (2003) *Cilpa*. Rīga: Karogs.
  - <sup>6</sup> Joņevs, J. (03.04.2003) Kā attēlot mītisko realitāti? *Neatkarīgā Rīta Avīze*.
  - <sup>7</sup> Rancāne, A. (07.05.2003) Cilpas kambaris ar šūpulīšiem. *Diena*.
  - <sup>8</sup> Sapkovskiy, A. (2002) *Nyet zolota v serih gorah*. Act. Moskva. 217. lpp.
  - <sup>9</sup> Dubiņa, I. (6/2003) Laimas klēpī. *Karogs*.
  - <sup>10</sup> Joņevs, J.
  - <sup>11</sup> Dubiņa, I.
  - <sup>12</sup> *Lielā Simbolu enciklopēdija*. (2002) Rīga: Jumava. 411. lpp.
  - <sup>13</sup> Sapkovskiy, A. 218. lpp.
  - <sup>14</sup> Dubiņa, I.
  - <sup>15</sup> Eliade, M. (1976) *Myths, Rites, Symbols*. In: *A Mircea Eliade Reader*. New York: Harper & Row.
  - <sup>16</sup> Campbell, J. (1993) *The Hero with a Thousand Faces*. Fontana Press.
  - <sup>17</sup> Rancāne, A.
  - <sup>18</sup> *Lielā Simbolu enciklopēdija*. 145. lpp.
  - <sup>19</sup> Dubiņa, I.
  - <sup>20</sup> Dubiņa, I.

## LITERATŪRA

1. Campbell, J. (1993) *The Hero with a Thousand Faces*. Fontana Press.
2. Dubiņa, I. (6/2003) Laimas klēpī. *Karogs*.
3. Eliade, M. (1976) *Myths, Rites, Symbols*. In: *A Mircea Eliade Reader*. New York: Harper & Row.
4. Freibergs, V. (3/2002) Zvaigžņu kari. Senseenos laikos, tāltālā galaktikā... *Kino Raksti*.
5. Joņevs, J. (03.04.2003) Kā attēlot mītisko realitāti? *Neatkarīgā Rīta Avīze*.
6. Kursīte, J. (1999) *Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā*. Rīga, Zinātne.
7. Le Guin, U. (1984) *The Wizard of Earthsea, The Tombs of Atuan, The Farthest Shore*. New York: Bantam Books.
8. *Lielā Simbolu enciklopēdija*. (2002) Rīga: Jumava.
9. Muktupāvela, L. (2003) *Cilpa*. Rīga: Karogs.
10. Rancāne, A. (07.05.2003) Cilpas kambaris ar šūpulīšiem. *Diena*.
11. Sapkovskiy, A. (2002) *Nyet zolota v serih gorah*. Moskva: Act.
12. Tolkien, J. R. R. (1988) *On Fairy Stories*. In: *Tree and Leaf*. New York: HarperCollins Publishers.

## *The Elements of Myth in English and Latvian Fantasy Prose*

### Summary

The present study briefly introduces to the mythological elements in English and Latvian fantasy prose. It discusses the concept of the fantasy genre in the context of Latvian and world literature, offers a definition of literary fantasy in connection with the traditional mythical narrative and compares the mythical structures, surroundings and elements in both prose traditions. The mythical elements in fantasy prose have been explored and compared in the fictional context of two well-known authors – the *Earthsea trilogy* by American writer Ursula le Guin and the novel *Cilpa (Noose)* by a Latvian writer *Laima Muktupāvela*. Certain similarities and differences have been depicted in both fictional works, thus providing reason for drawing parallels between both prose traditions. Though the authors can be hardly called contemporaries and belong to different nationalities and literary traditions, the likeness in the themes and problems covered, as well as the similar approach in using the mythological elements in creating a fantastic narrative proves the hypothesis that the fantastic literature of both nations heavily draws on traditional mythology.

## Vīrieša tēls jaunākajā sieviešu prozā (latviešu un krievu literatūras sastatījumā) The Image of Masculinity in the Latest Female Prose (A Correlation of the Latvian and Russian Literature)

Iveta Narodovska

Latvijas Universitāte, Filoloģijas fakultāte

Visvalža 4a, Rīga, LV-1050

E-pasts: slavi@latnet.lv

Rakstā jaunākās latviešu un krievu literatūras sastatījumā aplūkota vīrieša tēla tipizācija postreālisma virziena sieviešu prozā. Vīrieša tēla mākslinieciskā organizācija sieviešu prozā pakārtota sievietes tēla koncepcijai, kas izriet no postreālisma radošās formulas. Darbiem raksturīga dzimumu problemātikas aktualizācija un cilvēka bioloģiskās dabas izcelšana. L. Petruševskas *Время ночь* sieviete un vīrietis ir pielīdzināti bioloģiskai māītei un bioloģiskam tēviņam. G. Repše *Īkstītē* un N. Ikstena *Jaunavas mācībā* dzimumu problemātikas risinājumu ievirza metaforiskā gultnē un runā simbolu valodā.

**Atslēgvārdi:** jaunākā proza, postreālisms, sastatāmais aspekts, feministika, dzimums, vīrieša tēls.

Jaunākajā sieviešu literatūrā kopumā vērojama dzimumu problemātikas aktualizācija – sievietes un vīrieša dzimuma pretstatīšana. Vīrieša tēla kā sievietes tēla antipoda tipizācijas noskaidrošanai tuvāk jāpievēršas **postreālisma virziena**<sup>1</sup> prozai, kurai raksturīga izteikti feministiska ievirze. Sastatāmai analīzei ir izvēlētas nozīmīgākās pēdējo gadu publikācijas latviešu un krievu literatūrā: G. Repšes romāns *Īkstīte*, N. Ikstenas romāns *Jaunavas mācība*. L. Petruševskas stāsts *Время ночь*.

**Gundegas Repšes** romāns *Īkstīte* (2000) ir H. K. Andersena pasakas remeiks\*. Romānā atbilstoši H. K. Andersena pasakas simbolikai G. Repše pretstata sieviešu un vīriešu dzimumu, attiecīgi sadalot to floras un faunas pārstāvjos.

Zieds ir sievišķais simbols, un visas G. Repšes romānā attēlotās sievietes ir floras pārstāves vai saistītas ar **floru**<sup>2</sup>:

**Viviana**, Stellas māte, rakstniece – “gara un slaida kā salijusi egle, kaktuss, ābols, kas kārdina no abām pusēm”;

**Mihailīna**, Tibērija sieva, Lenarda pamāte – “izslāpis stāds, kas dzer tikai no viena lējēja rokas” (Tibērija rokas), “no ziepenītes pārtapusi rozē, tiesa kaltētā, taču ne mazāk krāšņā”, Tibērija kronētā karaliene, tad kritusi karaliene – “zemē asiņojošā roze”;

---

\* Termins *remeiks* ienācis literatūrzinātnē no kinomākslas un apzīmē darbu, kas radīts pēc jau eksistējoša sižetiskā vai žanriskā parauga. Sk. Ремейк как форма исторической реинтерпретации. Новое литературное обозрение, 2004, № 69.

**Amēlija**, Stellas vecāmāte, nav tieša floras pārstāve, Stella viņu sauc par vējamāti. Amēlijai pieder krāšņs ziedu dārzs un viņa – *vējamāte*, aplido savu ziedu valstību un rūpējas par katru augu (bērnu) – Stellu, Vivianu, Jukumu.

**Stella** romānā identificēta ar H. K. Andersena Īkstītes tēlu, mītisko būtni, kas radusies no zieda.

G. Repšes romānā tāpat kā H. K. Andersena pasakā nav tādas pastāvīgas bioloģiskas būtnes kā tēvs vai vīrs. Vīrietis ir nepastāvīgs – nākošs un ejošs – īslaicīga parādība sievietes dzīvē, taču nepieciešams cilvēces dzimuma turpināšanai. Vīrietis ir sēklas devējs, zieda apputeksnētājs un, pretēji sievietei, faunas pārstāvis<sup>3</sup>:

**Lenards** – “*pelēks, neapmīļots balodis, kas neprot izvairīties no triecieniem, aizvien vēl jābrīnās, ka viņš ir dzīvs*”;

**Tibērijs** – “*kulturālais, kaprīzais mākonis, kurš nolīst, kur pats grib, nevis tur, kur kāds lūgdamies lūdza*” (Mihalīna, Lenards);

**Indulis** – romānā asociējas ar maija vaboles tēlu, kurai citu maija vaboļu (Induļa mātes) izteiktais viedoklis ir svarīgāks par mīļoto sievieti vai paša domām.

**Jurijs** – strādīga, daudz savā mūžā pieredzējusi *meža vabole*, kurai ir norauta viena kāja un kuru beigās meža darbos nosit koka bomis.

**Konrāds** – rakstnieks, kuru kādā literātu saietā Vīnē satiek Viviana, ir *zirneklis egoists*, kurš nav spējīgs dot, viņš tikai ņem. Viņš savu medību trofeju, sievieti, ievelk prasmīgi noausta tīkla centrā, savā esības centrā, un izsūc kā biti.

Atbilstoši postreālisma radošai formulai – **vientuļš cilvēks zem tukšām debesīm**<sup>4</sup> – *Īkstītes* uzmanības centrā nonāk vientuļa sieviete, kas ir savas laimes meklējumos. *Īkstītes* laimes formula ir **1 + 1 = 2**; katra sieviete cer satikt savu **bezdelīgu**, kas viņu aiznesīs pie ziedu prinča – “īstā vīrieša”, ne tauriņa, vaboles vai kāda cita kukaiņa. Romāna beigās analogi H. K. Andersena pasakas sižetam notiek *Īkstītes* – *Stellas* (latv. ‘zvaigzne’) īreālā tikšanās ar ziedu princi – “zvaigžņotu cilvēku”:

“.. *klusī, viņš ir nolaidis virvju kāpnes. Gaidījis tālād. Tur augšā – burvestības apliets un zaigjojošs viņš stāv – cilvēks no klusuma. Sniedz roku, palīdzēt gribēdams, tak skaidri noprotu, ka mani vairs nepazīst. Zils un zelts, un zelts, es tūdaļ kliegšu. Vivianu, Mihalīnu, Amēliju... vai tiešām... ieraugot, tak cilvēks no klusuma novēcina zvaigznēm izšūto mantiju kā karalisks putns, un es sadzirdu senaizmirstas skaņas – kautras un pazemīgas kā iesvētāmās meitas – “lai žēlastība vārdam”.*”<sup>5</sup>

Savdabīgs **dārzniecības** motīvs izskan arī **Noras Ikstenas** romānā *Jaunavas mācība* (2001). Zieds arī šeit ir sievišķais simbols, bet vīrietis ir “puķu plūcējs”:

“*Ja to puķi tev kārtīgi nenoplūc, tad jāiet atšķirties!.. Kad Jānis nomira, Milda vēsi mainīja staņislavus. Puķu plūcējus.*”<sup>6</sup>

“*Asnāte dodas līdzī Sīmoram. (Sīmors pēc profesijas ir dārznieks. – I. N.). Viņš ved viņu uz savu parku, kurā, pārkāpdams likumu, plūc viņai narcisi, varbūt dafođilli. Pie Īrijas īves viņš viņu pirmoreiz noskūpst. Viņa roka, kas ieslīd aiz Asnates T krekla tieši starp viņas krūtīm ir precīza kā atvars un viennāvīga kā bite.*”<sup>7</sup>

Vīrieša tēla organizācija N. Ikstenas romānā ir pilnībā pakļauta sievietes tēla koncepcijai, saskaņā ar to sievietes sūtība, dzīves mērķis un uzdevums ir radīt pēcnācējus. Romāna autore notikumus traktē, raugoties caur feminisma prizmu,

Asnātes ģimenes vēsturi aplūkojot ar Bībelē izmantotās dzimtas vēstures izklāsta shēmas palīdzību, taču no pretējās puses:

*“Asnātei ceļš zem kājām. Viņa grib nonākt tajā vietā, kur Ede dzemdēja Mildu, jo Milda dzemdēja Āriju, jo Ārija dzemdēja Astrīdu, jo Astrīda dzemdēja Asnāti. “Kā bībelē”, domā Asnate, “ja tur dzemdīnāšanas laurus sev nebūtu piesavinājušies vīrieši.”<sup>8</sup>*

Neviena no *Jaunavas mācības* varonēm nespēj aiziet no dzīves (ne pašnāvības ceļā kā Astrīda, ne slimības gadījumā kā Asnate), neizpildījusi savu dzīves uzdevumu – **neatstājusi pēcnācējus**:

*“Un tā dzīve nogatavojas kā sēkliņas auglī. Kad auglis plīsis, sēkliņas birs, kad sēkliņas birs, auglis būs plīsis.”<sup>9</sup>*

Sievietes ķermenis romānā ir pielīdzināts **zemei, kurai jānes augļi**:

*“Jaunava nav radīta gaismai. Jaunava ir melna zeme, kuru uzplēš arklis, tad tai uzkausa pelnus, iegruž sēklu un piemin, lai aug. Melnā zeme mīl savu vārgo augu, zeme ir modrs sargsuns savam augam, zeme izkalst un vējā kauc, ja sēkla neuzdīgst.”<sup>10</sup>*

Astrīda ir izcila ārste, ginekoloģe, kura savā jomā izpētījusi gandrīz visu. Vienīgais, ko viņa nezināja un nespēja izskaidrot, ir jaunas dzīvības rašanās brīdis – dievišķais brīnums, kad **Jaunavai tiek dāvāta gaisma**. Tad pienāk Astrīdas laiks iepazīt “dzīves īstenību” un saņemt “dievišķo gaismu”:

*“Kādā vakarā, nākot no Ķeizara krēsla, Astrīda apstājas pie mežrožu krūmiem. Viņa plūc gatavos augļus, iztīra dzeloņainās sēkliņas un ēd.. Bet mežrožu augļi ir ienākušies, saldi. Tos ēdot, Astrīda nemana, ka viņu kāds vēro. Viņa dzird klusus, steidzīgus soļus, kas tuvojas, tomēr nepaspēj pagriezties. Vēlais, straujais nācējs izsit mežrožu augļus no Astrīdas rokas. Vēlais, straujais savas tiesas ņēmējs iesākumā ir skarbs, ar spēku spiež Astrīdu pie zemes.. Bet tad viņš jūt, ka Astrīda nepretojas.. Zvērs nomierinās.. Viņa pateicas varmākam par īstenības brīdi savā dzīvē.. Gaismas atspīdumi no sarētotām debesīm iespīd viņas klusuma punktā.”<sup>11</sup>*

Astrīdu izvaro, taču viņa piedod savam pāridarītājam, jo ir izjutusi **dzīves īstenības mirkli un saņēmusi dievišķo gaismu**. Zīmīgi, ka Astrīdas izvarotājs ir traktorists – “zemes arājs”.

Līdzīgi G. Repšes romānam arī N. Ikstenas *Jaunavas mācībā* vīrietis ir epizodiska parādība sievietes dzīvē. Visām seksuālajām attiecībām, kuru rezultātā dzimst bērni, ir gadījuma raksturs. Vīrietis ir nepieciešams sievietes dzīves uzdevuma īstenošanai – pēcnācēju radīšanai. Vīrietis ir puķes plūcējs, apputeksnētājs, sēklas devējs vai Astrīdas gadījumā – “sēklas grūdējs”.

Līdzīgas tendences vērojamas arī jaunākajā krievu literatūrā. **Ludmilas Petruševskas** stāsts *Время ночь* (1995) attiecināms uz *Guignol* prozu<sup>12</sup>, kurai raksturīgs skarbi reālistisks vēstījums, līdz ar to vīrieša raksturojums stāstā tiek aizvadīts līdz totālai ironijai un sarkasmam. Atšķirībā no iepriekš analizētajiem darbiem L. Petruševskas stāstā vērojama vīrieša tēla pakāpeniska konceptuāla attīstība: **vīrietis → dzīvnieks → tēviņš**, ar viņam atbilstošām funkcijām.

Pirmie vīriešu kārtas pārstāvji, kurus sastopam *Время ночь* lappusēs, vizuāli ir salīdzināti ar Čārlzu Darvinu:

“.. идѣт **Владимир** с физиономией **гориллы**. Хорошее мужское лицо, что-то от **Чарльза Дарвина**, но не в такой момент. Что-то низменное в нем проявлено, что-то презренное.”<sup>13</sup>

“**Отец семейства**, тоже чем-то отдаленно напоминающий **Чарльза Дарвина**, вываливается из-за стола с криком и угрозами, конечно, делает вид, что в адрес собаки”.<sup>14</sup>

Čārlza Darvina vārda pieminēšana stāsta tekstā saistāma ar viņa **dzīvās dabas evolūcijas materiālo teoriju**. L. Petruševskas *Время ночь* izteiktā doma – *cilvēki, jūs esat līdzīgi kukaiņiem* – mūsdienu modernajā literatūrā ieguvusi jaunas ideoloģijas nozīmi, kuru apzīmē ar terminu **darvinisms**<sup>15</sup>. Šīs dzīves ideoloģijas pamatā ir cilvēka bioloģiskā daba:

“Cilvēks ir dzīvnieks, kas grib piemēroties apkārtējās vides skarbajiem apstākļiem un pielāgot tiem savus pēcnācējus.”<sup>16</sup>

Vīrieša tēla konceptuālais risinājums L. Petruševskas stāstā notiek galvenās varones Annas Andrianovnas meitas dienasgrāmatas ietvaros. Tā konceptuālās attīstības pirmā posma modelis ir **vīrietis** → **dzīvnieks**:

“То, что вчера казалось родным, его резкий запах, его шелковая кожа, его мышцы, его вздувшиеся жилы, его шерсть, покрытая капельками росы, **его тело зверя, павиана, коня**, – все это утром стало чужим и отталкивающим.”<sup>17</sup>

Modelis **dzīvnieks** → **tēviņš** atspoguļots Annas Andrianovnas meitas dienasgrāmatas fragmentā, kurā viņa apraksta kartupeļu talku kolhozā un savu pirmo seksuālo pieredzi:

“Было солнышко, и моя Ленка закричала: «Алена, осторожно!» Я оглянулась, около меня стоял **кобель** и жмурился, и у него **под животом высунулось нечто жуткое** (вот так, отдавай девочек на работу в колхоз. – А. А.) Я отскочила, а Сашка замахнулся вилами на кобеля. Вечером мы забрались на сеновал.. Он.. как насосом качал мою кровь, солома подо мной была мокрая, я пицала вроде резиновой игрушки с дырочкой в боку, я думала, что он всё попробовал за одну ночь, о чем читал и слышал в общежитии от других, но это мне было все равно, я его любила и жалела как своего сыночка и боялась, что он уйдет, он устал (если бы сыночка так! Нет слов. – А. А.).. И тут он сам забился, лег, прижался, застонав сквозь зубы, зашипел “ссс-ссс”, заплакал, затряс головой... И он сказал «я тебя люблю». (Это и называется у человечества – разврат. – А. А.)”<sup>18</sup>

Fragmenta sākumā parādītais **tēviņš dzīvnieks** sasaucas ar Sašas cilvēka **dzīvniecisko** uzvedību seksuālā akta laikā, turklāt Anna Andrianovna savu meitu raksturo kā bioloģisku **mātīti**, kura nespēj atteikties nevienam **vīrietim tēviņam**:

“..**кобели** чувствуют в ней ее женскую слабость и способность раз и хлопнуться на спину от счастья.”<sup>19</sup>

Viņa laiž bērnus pasaulē citu pēc cita un pēc tam līdzīgi dzeguzei *piespēlē* tos savai mātei.<sup>20</sup>

Tāpat kā G. Repšes un N. Ikstenas romānā vīrietim *Время ночь* ir epizodisks raksturs. Vīrietis tiek izspiests no sieviešu vidus un ģimenes, jo ir lieks L. Petruševskas piedāvātajā ģimenes modelī:

“О ненависть тѣщи, ты ревность и ничто другое, моя мать сама хотела быть объектом любви своей дочери, то есть меня, чтобы я только ее любила,



объектом любви и доверия, это мать хотела быть всей семьей для меня, заменить собою всё, и я видела такие женские семьи, **мать, дочь и маленький ребёнок, полноценная семья!** Жуть и кошмар. Дочь зарабатывает, **как мужик**, содержит их, мать сидит дома, **как жена**, и укоряет дочь, если она не приходит домой вовремя, не уделяет внимания ребёнку, плохо тратит деньги и т.д., но в то же время мать ревнует дочь ко всем ее подругам, не говоря уже о мужиках, в которых мать точно видит **соперников**, и получается в результате полная мешанина и каша, а что делать? Моя мама.. именно так **выжила из дому несчастного моего мужа** и всё говорила в хорошую минуту: *кто тут глава семьи? (лукаво) ну кто тут глава семьи? (подразумевая себя).*<sup>21</sup>

Vīrieša tēla mākslinieciskā organizācija jaunākajā sieviešu prozā ir pakļauta sievietes tēla koncepcijai, kas izriet no postreālisma radošās formulas – vientuļš cilvēks (vientuļa sieviete) zem tukšām debesīm, tāpēc vīrietim jaunākajā sieviešu literatūrā ir izteikti epizodisks raksturs.

Postreālisma virziena sieviešu prozai kopumā ir raksturīga dzimumu problemātikas aktualizācija – vīrieša tēla (vīrieša) pretstatīšana sievietes tēlam (sievietei). No dzimuma viedokļa raugoties, vīrietim un sievietei ir atšķirīgas funkcijas, literatūrā šo atšķirīgo funkciju parādīšanai tiek izcelta cilvēka bioloģiskā daba. L. Petruševskas stāstā sieviete un vīrietis ir pielīdzināti bioloģiskai mātītei un bioloģiskam tēviņam, turpretī G. Repše un N. Ikstena dzimumu problemātikas risinājumu ievirza metaforiskā gultnē un runā simbolu valodā: sieviete – zieds, auglis, augsnē; vīrietis – apaugļotājs, apputeksnētājs, apsēklotājs.

## ATSAUCES

- <sup>1</sup> Липовецкий М. (1997). Специфика русского постмодернизма. *Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики)*. Монография. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, С. 297–317.
- <sup>2</sup> Narodovska, I. (2003). Gundega Repše – Īkstītei pa pēdām. *Feministica Lettica* 3. 2003. Rīga: LU. 200.–206. lpp.
- <sup>3</sup> Ibid.
- <sup>4</sup> Шром Н. (2000). *Новейшая русская литература 1987–1999*. Рига: Retorika A. С. 109.
- <sup>5</sup> Narodovska, I. (2003). Gundega Repše – Īkstītei pa pēdām. *Feministica Lettica* 3. 2003. Rīga: LU. 200.–206. lpp.
- <sup>6</sup> Ikstena, N. (2001). *Jaunavas mācība*. Rīga: Atēna. 34. lpp.
- <sup>7</sup> Ibid. 80. lpp.
- <sup>8</sup> Ibid. 18. lpp.
- <sup>9</sup> Ibid. 130.–131. lpp.
- <sup>10</sup> Ibid. 10. lpp.
- <sup>11</sup> Ibid. 87.–89. lpp.
- <sup>12</sup> Шром Н. (2000). *Новейшая русская литература 1987–1999*. Рига: Retorika A. С. 110.
- <sup>13</sup> Петрушевская Л. (1995). В кн: Петрушевская Л. *Тайна дома*. Москва. С. 430.
- <sup>14</sup> Ibid.
- <sup>15</sup> Шром Н. (2000). *Новейшая русская литература 1987–1999*. Рига: Retorika A. 112. lpp.
- <sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Петрушевская Л. (1995). В кн: Петрушевская Л. *Тайна дома*. Москва. С. 433.

<sup>18</sup> Ibid. С. 438.–439.

<sup>19</sup> Ibid. С. 440.

<sup>20</sup> Шром Н. (2000). *Новейшая русская литература 1987–1999*. Рига: Retorika A. С. 111.

<sup>21</sup> Петрушевская Л. (1995). В кн: Петрушевская Л. *Тайна дома*. Москва. С. 492.

### *The Image of Masculinity in the Latest Female Prose (A Correlation of the Latvian and Russian Literature)*

#### Summary

The study is devoted to the correlation of the latest Latvian and Russian literature in developing a typical image of a Male in the postrealistic female prose. The comparative aspect has been chosen for the analysis of the most remarkable works published recently: the novel by G. Repše *Īkstīte* (2000, *Thumbelina*), the novel by N. Ikstena *Jaunavas mācība* (2001, *Training of the Young*) and the story by L. Petroushevskaja *Время ночь* (1995, *Night is the Time*). The artistic structure of the Male image in these feministic works is subjected according to the concept of the Female image, arising from the creative formulas of Postrealism – a lonely person (a lonely woman) under an empty sky. The work actualises the gender study problems and the research of the biological nature of a human. A male and a female in the story by L. Petroushevskaja are equaled to their biological roles of Mother and Father, while G. Repše and N. Ikstena prefer to carry the research in the gender problems at metaphorical level using the language of symbols: woman – flower, fruit, soil; man – fertilizer, pollinate, seed-planter.



LU Akadēmiskais apgāds  
Baznīcas 5, Rīga, LV-1010  
Tālrunis: 7034535

Iespiests SIA "LATGALES DRUKA"